

numéro spécial 226-227 janvier-février 1971 12 francs

LE JEUNE CINÉMA CANADIEN

OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA

du 10 Février au 2 Mars

AU STUDIO MARIGNY (BAL. 20-74)

Mercredi 10	**LES VOITURES D'EAU**	Pierre Perrault
Jeudi 11	**JUSQU'AU CŒUR**	Jean-Pierre Lefebvre
Vendredi 12	**UN PAYS SANS BON SENS**	Pierre Perrault
Samedi 13	**ERNIE GAME**	Don Owen
Dimanche 14	**LES VOITURES D'EAU**	Pierre Perrault
Lundi 15	**MON AMIE PIERRETTE**	Jean-Pierre Lefebvre
Mardi 16	**OU ETES-VOUS DONC ?**	Gilles Groulx
Mercredi 17	**LES VOITURES D'EAU**	Pierre Perrault
Jeudi 18	**SEULS LES ENFANTS ETAIENT PRESENTS**	George Kaczender
Vendredi 19	**YUL 871**	Jacques Godbout
Samedi 20	**LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z**	Gilles Carle
Dimanche 21	**LES VOITURES D'EAU**	Pierre Perrault
Lundi 22	**ERNIE GAME**	Don Owen
Mardi 23	**SAINT-DENIS DANS LE TEMPS**	Marcel Carrière
Mercredi 24	**LES VOITURES D'EAU**	Pierre Perrault
Jeudi 25	**MON AMIE PIERRETTE**	Jean-Pierre Lefebvre
Vendredi 26	**UN PAYS SANS BON SENS**	Pierre Perrault
Samedi 27	**JUSQU'AU CŒUR**	Jean-Pierre Lefebvre
Dimanche 28	**LES VOITURES D'EAU**	Pierre Perrault
Lundi 1er	**SEULS LES ENFANTS ETAIENT PRESENTS**	George Kaczender
Mardi 2	**LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z**	Gilles Carle

HORAIRE : permanent de 14 à 24 heures tous les jours. Séances à 14 h, 16 h, 18 h, 20 h, 22 h
Quand la durée du film le permet, le programme est complété de courts métrages canadiens inédits et de films de Norman McLaren.

TARIF : toutes places 9 F - enfants et étudiants 6 F sauf samedi, dimanche et fêtes.

ABONNEMENTS POUR LES DIX FILMS - valable tous les jours à toutes les séances - 50 F. Ils pourront être retirés au STUDIO MARIGNY à partir du mercredi 10 février - Ils sont valables pour une seule personne. Ils donnent droit gratuitement à la brochure programme illustrée.

cahiers du **CINEMA**

No 226-227 JANVIER-FEVRIER 1971

S.M. EISENSTEIN

SUR LES AVANT-GARDES REVOLUTIONNAIRES

LECTURES

BIOGRAPHIES

1930-1937

EISENSTEIN ET L'ENSEIGNEMENT

NOTES / INFORMATIONS

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.

SUR LES AVANT-GARDES RÉVOLUTIONNAIRES

Entretien avec Marcelin Pleynet

CAHIERS *Revenir aujourd'hui sur le travail d'un cinéaste comme Eisenstein impose, si ce retour se veut lui-même productif, un certain nombre de précautions. Les deux pièges à éviter nous paraissent être : 1) la manie archiviste et empiriste, à tout moment menacée de se nourrir et de se perdre dans les connexions culturelles et les stratifications historiques multiples que le nom d'Eisenstein implique et met à jour ; 2) la tentation, mécaniste, de s'y conformer comme à un « modèle » (l'exhumation pieuse). Comment un tel travail vous paraît-il pouvoir se développer ? Plus généralement : une théorie et une pratique de l'écriture sont aujourd'hui à l'œuvre. Théorie se construisant sur la base du marxisme-léninisme, écriture matérialiste susceptible de « traverser » diverses pratiques signifiantes (théâtre, cinéma, peinture, et bien sûr ce qui s'est pensé sous le nom aujourd'hui dépassé de « littérature »). Sans tenter leur unification ni leur synthèse (mythe idéaliste), sans perdre de vue leurs différences spécifiques. Dans la mesure où vous participez d'une part à ce travail, et où d'autre part vous avez été amené à intervenir à propos du cinéma (et plus particulièrement de la période qui nous occupe ici), quelle place la pratique cinématographique vous paraît-elle pouvoir occuper dans ce champ ?*

MARCELIN PLEYNET Si vous voulez, il me semble que dans un projet qui tend à définir la pratique d'un cinéaste comme Eisenstein, il convient d'abord de prendre en considération tout ce dont cette pratique se réclame, mais encore le champ culturel social et historique qui en produit la greffe. Lorsqu'aujourd'hui nous nous arrêtons à diverses pratiques cinématographiques, que ce soit celle d'Eisenstein, Vertov, Lang, Dreyer, etc., nous faisons implicitement référence au caractère avancé de ces pratiques, nous en soulignons implicitement, en quelque sorte une cohérence (la cohésion) « d'avant-garde ». Certains cinéastes ont eux-mêmes souligné, Eisenstein entre autres, le caractère de lutte avancé de leur travail et leur appartenance à une avant-garde cinématographique et culturelle. On peut dire que le climat culturel qui prend acte de la naissance du cinéma russe, dans les années 20, est celui d'une exacerbation des avant-gardes. Je pense qu'il ne faut, non plus, jamais perdre de vue la forme « paroxystique » que prend parfois l'avant-garde russe, dans les premières années de la révolution — il lui en restera, de toute façon, toujours quelque chose et dans cette perspective ces excès sont, eux aussi, à analyser. Ce que, de toute façon, nous devons noter dans cette perspective d'inscription du cinéma dans le cadre d'une avant-garde culturelle, c'est, de prime abord, tout ce que cette notion « d'avant-garde » peut avoir de vague, et surtout lorsque nous l'employons pour définir un certain travail cinématographique. Il est bien évident qu'un certain type de travail avancé, dans un contexte commercial (et économique défini), disons si vous voulez dans le cadre de ce qu'il convient

d'appeler l'industrie cinématographique —, il est bien évident que dans ce contexte un certain type de travail, en fait occulté, a aussi pour fonction de justifier la valeur (sert de plus-value) au produit académique et/ou réactionnaire. C'est aussi dans ce sens que cette notion « d'avant-garde » doit être maniée avec prudence. Il ne s'agit pas, bien entendu, de se laisser paralyser par une telle situation, mais il convient de ne jamais l'oublier. En ce qui concerne le cinéma, cette notion d'avant-garde fait le plus souvent implicitement référence (évoque implicitement) ce qui s'est trouvé marqué par l'avant-garde littéraire ou picturale. Il arrive même que l'avant-garde cinématographique utilise les acquis de l'avant-garde littéraire, cela est sensible par exemple dans un certain cinéma surréaliste, ou encore dans l'utilisation d'Antonin Artaud par Germaine Dulac (utilisation désavouée par Artaud). On cherche semble-t-il à trouver des exemples de cela dans le cinéma russe avec la collaboration de Maïakovski et de Chklovski à la réalisation de certains scénarios. Ce qui est à craindre là, c'est l'écrasement de diverses pratiques avancées spécifiques (littéraires, picturales, cinématographiques, musicales, etc.) les unes sur les autres. Je ne pense pas que cette notion « d'avant-garde » puisse être appliquée *également* à toutes ces pratiques. Il y a *une* avant-garde littéraire, *une* avant-garde picturale, *une* avant-garde cinématographique, *une* avant-garde musicale, distinctes les unes des autres, quoique se situant les unes par rapport aux autres, quoique formant inévitablement un front commun. Et il faudrait penser dans quelle mesure, justement, elles se situent les unes par rapport aux autres, il faudrait penser cette « mesure » qui n'en est pas une ; voir très précisément comment fonctionne l'articulation commune afin que celle-ci démultiplie ses forces productives et déjoue les diverses tentatives de réduction et d'écrasement. Un texte comme le texte de Jean-Paul Fargier sur *Méditerranée*, « Vers le récit rouge » (*Cinéthique* n° 7), peut être considéré comme un apport important à un tel type de travail. Toujours dans la perspective de cette définition des avant-gardes propres aux pratiques plus directement articulées sur le champ idéologique, il ne faut pas oublier, en effet, que lorsque l'avant-garde « littéraire » opère une mutation en tout point révolutionnaire, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XIXe siècle, le cinéma existe à peine. C'est une chose très très importante à noter — on peut je crois situer vers 1895 les premiers balbutiements du cinéma dans ses rapports avec la fiction, et il est alors tout à fait exclu que le cinéma ait la moindre idée de ce qui va constituer son impact d'avant-garde. Quant à la pratique picturale, dans ce même moment, elle se trouve par rapport à ses possibilités d'articulation théorique dans une situation beaucoup plus ambiguë que la littérature. En effet, ce qui caractérise la transformation du champ idéologique à la fin du XIXe siècle, c'est d'abord, pour chaque discipline inscrite dans ce champ, un retour sur l'ordre de sa production signifiante. Cette transformation, conditionnée par la révolution industrielle, déplace l'ordonnance des appareils idéologiques, et les oblige en somme à se recycler. Inutile de dire que ce « passage » est le plus souvent empirique, et que les disciplines qui nous préoccupent prennent le plus souvent un retour mécaniste sur leur matériau de base pour un effet théorique conséquent. Lénine, dans les *Cahiers philosophiques*, a noté les dangers du matérialisme métaphysique dont dit-il « *le principal* malheur *est d'être incapable d'appliquer la dialectique à la* Bilder théorie, *au processus et au développement de la connaissance* ». Ainsi, plus la discipline que l'on peut prendre en considération a à faire dans la transformation d'un matériau de base et plus elle se laissera prendre au « réalisme » mécaniste de ses transformations. Nous retrouvons ici, *mais renversée*, la vieille querelle moyenâgeuse des peintres et des sculpteurs, le travail du peintre étant plus noble parce que moins manuel. Cela explique d'une certaine façon comment la littérature, en liaison directe avec l'histoire du langage, l'histoire de la pensée, l'histoire de la connaissance, s'est trouvée en quelque sorte privilégiée (Isidore Ducasse en témoigne) sur, par exemple, la peinture. Le travail théorique qu'implique inévitablement toute tentative de définition de cette notion « d'avant-garde » passe par ce double mouvement, retour sur l'oblitération mécaniste, ou formaliste, si vous préférez, et position dialectique d'un travail spécifique dans le champ de la théorie de la connaissance. La position de référence historique de ce travail passe inévitablement par la seconde moitié du XIXe siècle, dans la mesure où la révolution industrielle qui marque ce siècle laisse alors apparaître ses conséquences dans le champ des pratiques idéologiques. Comme l'écrit Marx : « *La bourgeoisie ne peut exister, sans révolutionner constamment les instruments de production, donc les rapports de production, c'est-à-dire tout l'ensemble des rapports sociaux.* » C'est, pour nous, aujourd'hui, à partir de ce bouleversement de l'existence sociale des hommes, qu'il convient d'opérer un retour théorique sur les disciplines qui se sont développées dans l'empirisme « révolutionnariste » que signale Marx. Et, quelle que soit la discipline que l'on prenne en considération dans ces implications avant-gardistes, c'est ce retour seul qui peut transformer l'empirisme « révolutionnariste » en théorie révolutionnaire d'avant-garde.

CAHIERS *L'étude des « décalages » et l'évaluation des effets — mécanistes/formalistes — ou théoriques conséquents, produits par le geste de retour de certaines disciplines sur leur production signifiante, se trouvent d'ailleurs considérablement compliquée dans le cas où ce geste ne s'effectue pas seulement dans et à travers cette pratique, mais par l'intermédiaire de textes écrits quand il s'agit de gens travaillant sur d'autres signifiants. C'est le cas pour les peintres, les musiciens par exemple qui ont écrit sur leur pratique. C'est le cas aussi bien sûr pour les cinéastes — Eisenstein, Vertov — qui ont produit des écrits et des manifestes. On pourrait donc parler d'un autre ordre de « décalages » (sans commune mesure avec celui entre un texte de fiction et un texte théorique écrits), non plus « intérieur » à la pratique signifiante elle-même, mais articulant cette pratique à sa réflexion dans des textes. A cet égard, il faudrait se garder de deux erreurs complices : prendre, si l'on ose dire, pour « argent comptant » tout ce que des cinéastes, des peintres, des musiciens, des sculpteurs ont pu écrire sur leur production, ou bien rejeter toute considération théorique sur une production signifiante pour ne prendre en compte que celle-ci. Par exemple, on a pu voir quelqu'un comme Umberto Barbaro rejeter les écrits d'Eisenstein ainsi :* « L'artiste Eisenstein est considérable, le théoricien est inexistant *quia talis* », *pour ne pas parler de formulations comme celles-ci :* « (*Avec*) la mentalité dogmatique et apodictique des artistes, et son hégélianisme confus de « motocycliste », Eisenstein a complaisamment étalé « ses coquetteries culturelles, révélant outre l'ampleur d'une curiosité avide d'autodidacte les modestes limites de la compréhension de tout ce qu'il parcourait précipitamment » (« *Bianco e Nero* », *juin* 1951). *La seule façon d'échapper à ces deux sortes de mécanisme serait donc penser à chaque instant un ordre double de décalages articulés, et par exemple d'étudier de très près, en rapport avec ses films, les écrits d'Eisenstein (date, déterminants historiques, évolution, et dans chaque texte l'importation des concepts et des termes, leur provenance, la pertinence ou non de leur application, le mouvement d'écriture du texte, sa composition, sa disposition spatiale, etc.).*

PLEYNET Justement, j'ai insisté à plusieurs reprises, et le plus souvent d'une façon délibérément polémique, sur cette naissance du cinéma à la fin du XIXe siècle. Si j'ai cru devoir le faire ainsi, c'est d'abord parce que, commençant à travailler sur le cinéma, j'ai été amené, comme vous tous je suppose, à parcourir la volumineuse bibliothèque consacrée aux études cinématographiques, et que nulle part je n'ai trouvé la moindre investigation conséquente concernant l'origine idéologique de cette invention. Je voudrais ici ouvrir une parenthèse, pour insister sur les positions qui sont les miennes, à savoir que lorsque je travaille sur, par exemple,

Sade ou Lautréamont, je suis objectivement amené à exclure quelqu'un comme disons André Maurois de ce que je nomme pratique littéraire, et que de la même façon lorsque je travaille *Octobre*, le travail qu'*Octobre* peut produire exclut, cela va sans dire, un film comme *Borsalino* de la pratique cinématographique. On peut être amené à étudier les effets académiques, régressifs et réactionnaires de certaines productions, mais cela ne peut se faire qu'en fonction (à partir et avec) des travaux les plus avancés d'une théorie conséquente. Toute autre détermination et tout autre objectif est inévitablement amené à redoubler le confusionnisme inhérent à l'idéologie bourgeoise de la modernité. Dans la mesure où, notamment en ce qui concerne le cinéma, on peut considérer que les bases d'une pratique théorique ne sont pas encore posées, il convient bien entendu de s'entourer de précautions. C'est en somme ce qui explique le long détour que nous prenons maintenant pour aborder l'objet de cette discussion. Ces précautions toutefois doivent être pensées dans la perspective d'un travail progressif, c'est-à-dire, sous le prétexte d'une « sagesse », qui n'est le plus souvent qu'une des caractéristiques bornées de la bêtise, ne pas venir barrer ou écraser, avant qu'elles aient produit le travail qu'elles doivent produire, les questions et les suggestions mettant en évidence de nouveaux aspects du champ cinématographique. Par exemple en ce qui concerne la construction de la caméra. Je suis intervenu brièvement sur ce point une fois ou deux dans *Cinéthique*, et c'est quelque chose que je continue à prendre sérieusement en considération. Il n'est pas question bien entendu pour moi de réduire la pratique cinématographique à cette problématique mécaniste — la pratique littéraire ne se réduit pas au code linguistique, il n'empêche qu'elle ne peut pas ne pas le prendre en considération. Toute proportion gardée, le problème que pose la programmation du matériau de base par la caméra ne peut être écartée de l'ordre des préoccupations de la pratique cinématographique. Je ne sais pas s'il est utile ici de revenir sur la distinction à établir entre le cinéma d'avant-garde et les films documentaires destinés aux vétérinaires, aux médecins, aux dentistes, aux soldats de deuxième classe, voire à divers champs de la recherche scientifique. Le cinéma est alors un instrument destiné à véhiculer, dans un langage aussi rationnel que possible, une information déterminée. Ce qui m'intéresse dans la pratique cinématographique, comme dans la pratique littéraire, ce n'est évidemment pas la rationalité du code qui programme les conversations d'épicier — ni celle qui programme les échanges, que je n'entends pas, entre biochimistes. Ce qui m'intéresse dans la pratique cinématographique, ce sur quoi me semble-t-il nous intervenons aujourd'hui et ce sur quoi je sois jamais intervenu, c'est le caractère spécifique et productif d'un certain type d'irrationalité signifiante. C'est à mon avis ce qui constitue aujourd'hui, dans le champ cinématographique entre autres, le point de départ et l'horizon théorique. Depuis près d'un siècle, et dans la phase théorique où la bourgeoisie est amenée à révolutionner constamment ses instruments de production, depuis l'invention du cinématographe, un certain nombre de disciplines à caractères scientifiques (dont la naissance et le développement sont aussi à questionner), telles que la linguistique, la psychanalyse, la sémiologie, ont réalisé un travail permettant d'intervenir, et souvent avec efficacité, dans les champs qui nous requièrent. C'est sur ce front et sur la base *transformationnelle* de la théorie marxiste-léniniste qu'il faut accepter la discussion. Tout le reste peut s'analyser ! Au demeurant, voudrait-on ignorer cette base théorique, que la prise en considération de l'essor du cinéma soviétique viendrait inévitablement, d'une façon ou d'une autre, nous la rappeler. En ceci d'abord que nous ne pouvons en aucune façon prendre l'essor du cinéma russe comme un phénomène que nous parviendrions parfaitement à isoler, il fait aujourd'hui partie de notre histoire, j'entends aussi bien de l'histoire russe de ces cinquante dernières années. Je veux dire par là que les précautions de tous caractères qu'il nous faut prendre avec ce phénomène impliquent inévitablement un recours aux travaux théoriques les plus avancés. Le stalinisme, qui marque toute une partie de cette histoire, n'a pas été sans conséquence dans le champ des pratiques idéologiques, entre autres, et ces conséquences supposent de notre part la nette prise de conscience d'un double registre de travail. Investigation historique et déconstruction idéologique mettant en évidence les effets producteurs de la discipline envisagée, et d'autre part recadrage, recentrement de ce travail spécifique par rapport aux diverses tentatives de réduction académique, d'écrasement « moderniste », d'intimidation politique. Un exemple significatif de ce dernier point est illustré par le frisson scandalisé qui a atteint certain milieu intellectuel à la lecture dans un de mes textes du nom de Jdanov, présenté, entre Trotsky et Staline, comme un des dirigeants soviétiques ayant eu une importance politique au cours de ces cinquante dernières années. Cette sotte tentative d'intimidation, qui s'est largement répandue dans les organes de presse français et suisse, a curieusement servi d'alliance au mariage idéologique de ce que j'appellerai le dogmatisme-réformisme et l'éclectisme-modernisme. Il va de soi que je n'ai jamais été jdanovien, ce qui n'est pas forcément le cas de ceux qui ont tenté d'en publier la nouvelle, pour mieux faire passer de côté et d'autre leur marchandise frelatée. Je crois que cette anecdote illustre assez bien le double registre dont je parlais tout à l'heure ; on en rencontrera les symptômes partout et à tout moment. Mais ce sur quoi, avant même d'abord l'essor du cinéma soviétique, il faut revenir, c'est le caractère tardif de la naissance du cinématographe et plus encore du cinéma d'avant-garde, par rapport à la révolution industrielle et à ses conséquences dans le champ idéologique. La question se pose ainsi de la place du cinématographe en tant qu'appareil idéologique. Si on le situe dans le cadre de la production dite artistique, il est bien évident que sur un certain plan le cinéma apparaît comme un instrument venant révolutionner cette production. Une telle position relève évidemment d'une analyse des structures de ladite production artistique comme instrument de domination au service des classes dominantes. Pour expliciter cela, il suffit d'établir dans l'histoire de la connaissance la position respective de la science et de l'art, pour voir combien l'art s'est toujours trouvé investi d'un caractère religieux propre à le mettre aux services de toutes les exploitations. L'apparition, somme toute tardive, du cinéma, porté à sa naissance par l'idéologie positiviste du progrès et la mission de vulgarisation artistique qui lui est très vite confiée, expliquerait qu'il n'enregistre pas, comme certaines autres disciplines artistiques, directement les effets de déplacement et de décentrement idéologiques dus au bouleversement économique de la révolution industrielle. Ces effets, qui dans certaines disciplines se limitent parfois à une volonté disons de recyclage dans l'ordre des instruments idéologiques de domination, n'atteindraient alors le cinéma qu'indirectement. Sans tomber dans l'analyse sociologique, il est évident que le cinéma répond très vite à une nouvelle demande, pour une nouvelle clientèle, dans l'ordre de la production symbolique, à prix réduit (d'où le nom de certaine chaîne de salles de projection, les *Nickel Odeons*). Il ne faut pas oublier, peu de temps avant, l'invention du roman feuilleton, parent pauvre du roman noir, le « progrès » a ses exigences et s'il exige l'alphabétisation, il implique de savoir encore utiliser celle-ci à des fins de domination. Sur ce plan l'analyse que fait Marx des *Mystères de Paris* dans *La Sainte Famille* est magistrale. Cela reviendrait en somme banalement à dire qu'à son origine le cinéma est un instrument comme tant d'autres aux mains de la bourgeoisie qui s'emploie à l'utiliser comme instrument de domination (si on y regarde de plus près, on s'aperçoit que le cinéma de fiction est à l'origine aux mains de la petite-bourgeoisie). Et je dirai que, tant qu'elle n'est pas pensée comme telle, la structure du cinéma se prête facilement à ce type d'utilisation, dans la mesure où elle est une manifestation semi-publique (salle obscure), où elle touche une grande masse, pas forcément toujours critique dans l'ordre de la consommation d'une production symbolique, dans la mesure où elle travaille un tissu inconscient — spécularité, identification, etc. — très chargé idéologiquement, pour ne pas oublier son caractère de production devenant très

vite industriel et dont le prix de revient permet d'une façon certaine un surcroît de contrôle. Il n'est bien entendu pas question d'établir l'étanchéité du cinéma par rapport aux autres disciplines dites artistiques (c'est précisément son rapport à ces autres disciplines qui d'une certaine façon produit dans son champ une avant-garde), mais ce que je voudrais c'est noter la différence d'inscription dans son articulation au tout social. Au moment où la plupart des disciplines « artistiques » sont, implicitement, en conflit avec l'idéologie positiviste du progrès, le cinéma est un art porté par cette idéologie. Ainsi, curieusement, cette discipline, de plus en plus liée à un type de production industrielle et avec les conséquences économiques que cela suppose, n'opérera pas ses sauts qualitatifs en liaison avec les transformations du champ économique (comme c'est par exemple le cas pour la littérature et la peinture en cette fin du XIX[e] siècle), mais en liaison avec les transformations (les révolutions) politiques et les transformations (les révolutions) dans le domaine de la théorie de la connaissance.

CAHIERS *Ce qui est évidemment très net dans le cas de l'avant-garde cinématographique russe, en liaison directe avec la révolution politique. Il faut rappeler je crois l'existence en Russie pré-révolutionnaire d'un capitalisme fortement* non-national — *et c'est un élément déterminant en ce qui concerne les thèses de Lénine quant à la possibilité pour ce pays d'éviter une révolution bourgeoise prolongée —, et très concentré. Dans le champ propre de l'industrie cinématographique par exemple, on peut noter la forte domination de capitaux étrangers (Gaumont, Pathé, etc.). Donc, importation massive de films étrangers, mais aussi production nationale non négligeable. Tous films mystifiants, pessimistes, abrutissants (cf. sur quel type de rôles l'acteur Mosjoukine a fondé sa carrière avant d'émigrer). Lénine avait évidemment très tôt perçu le danger politique que constituait un tel cinéma. En* 1907, *conversation entre Lénine et Bogdanov, rapportée par Bontch-Brouévitch : (Lénine)* « se mit à développer l'idée que le cinéma, tant qu'il se trouvait entre les mains de vulgaires mercantis, apportait plus de mal que de bien, en corrompant fréquemment les masses par le contenu ignoble de ses œuvres. Mais que, naturellement, quand les masses s'empareraient du cinéma et quand il serait aux mains de véritables militants de la culture socialiste, il apparaîtrait comme l'un des plus puissants moyens d'instruction des masses. » *Egalement révélateur de l'importance pour Lénine, en tant que* dirigeant politique, *du cinéma : le « Projet de programme du PC(b)R »* (1919), *le cinéma y étant mentionné comme* moyen d'éducation *et de formation des ouvriers et des paysans, au même titre que les bibliothèques, les écoles pour adultes, les universités populaires, les conférences... Rappelons aussi la célèbre « proportion léniniste », à laquelle Vertov se réfère fréquemment dans ses textes, à forte majorité de films documentaires et éducatifs, et à minorité de films de fiction. Sans oublier bien sûr les exigences multiples du moment* (1920 : 33 % *des Russes d'Europe savent lire et écrire,* 28 % *dans le Caucase du Nord,* 21,8 % *en Sibérie occidentale...*).

PLEYNET Plusieurs champs d'activité de la pratique sociale sont en effet à envisager dès que l'on prend en considération le saut qualitatif révolutionnaire qu'est l'essor du cinéma soviétique. Il me semble pourtant que ce qui domine là, tout d'abord, c'est, comme Narboni vient de le souligner, le caractère politique déterminant. En ce qui concerne Eisenstein, mais aussi bien Vertov, les interventions de Lénine en 1919 prennent un relief saisissant, si l'on sait que les premières réalisations de Vertov (le *Kinonedelia*) couvrent la fin de l'année 1918 et toute l'année 1919 (la *KinoPravda* ne commence qu'en 1922) ; et c'est en 1923 qu'Eisenstein publie dans la « Lef » le *Montage-attraction*, qu'il réalise *La Grève* en 1924 et *Le Cuirassé Potemkine* en 1925. L'intervention politique de Lénine est de ce point de vue incontestablement déterminante, et à un tel point qu'elle donnera lieu à de graves malentendus — à savoir le déplacement des interventions politiques de Lénine présentées comme appréciation, comme dogme appréciatif de phénomènes esthétiques. Qu'il s'agisse de cinéma ou de littérature les interventions de Lénine ne peuvent être considérées, prises à la lettre, que comme des interventions politiques.

CAHIERS *Ce qui ne manque pas d'entraîner des interprétations, voire des « prolongements » ou « développements » de sa pensée, surprenants. En tout cas non-dialectiques. Soit en reprenant ses positions indépendamment de tout contexte historique et géographique, économique et politique, et en les appliquant de façon aveugle. Soit, plus souvent, de façon liquidatrice et révisionniste. Tant en ce qui concerne ses interventions, toujours déterminées de façon politique, en littérature, que « sur » l'art en général. Et donc bien sûr, dans le champ cinématographique. Il serait intéressant de relever systématiquement comment on a pu se servir (pour justifier n'importe quel formalisme, n'importe quelle position « cinéphilique ») de cette phrase : (le cinéma)* de tous les arts, pour nous le plus important ». *En général, le nous tombe curieusement. Ne s'agissant sans doute pas d'un pluriel de majesté, il ne peut en effet renvoyer qu'à la Russie en pleine édification socialiste, révolutionnaire, aux masses russes en lutte et à leur avant-garde politique, le Parti bolchevik. Amputation et utilisation, donc, révélatrices.*

PLEYNET En fonction des communications plus spécifiquement théoriques de Kristeva et Sollers, je suis intervenu au dernier colloque de Cluny (*Littérature et idéologies*, à paraître dans *La Nouvelle Critique*), à propos des articles de Lénine sur Tolstoï. J'aimerais toutefois pouvoir revenir, et je crois que c'est indispensable dans le cadre qui est aujourd'hui le nôtre, j'aimerais pouvoir revenir sur l'utilisation qui a été faite des interventions de Lénine dans le champ culturel. A partir de ces interventions, nous voyons en effet se créer une suite de prises de positions toutes plus paradoxales les unes que les autres. Si l'on considère l'attitude dogmatique, on s'aperçoit qu'elle « gèle » la situation politique qui a déterminé l'intervention léniniste — autrement dit qu'elle dénie toute transformation et toute évolution politique, *l'intervention* de Lénine se transformant dès lors en dogme esthétique. Dans ce cas, le paradoxe — utilisation politique réactionnaire d'une « loi » esthétique — a objectivement pour but de masquer une contradiction : écrasant « l'idéologique » sous « le politique », il oblitère délibérément le caractère *dialectique* de la pratique léniniste — sa lecture des textes de Lénine est une lecture mécaniste (Lénine devient un homme politique qui, à des occasions diverses, a écrit une suite de dogmes), la théorie à l'œuvre dans cette pratique est tout à fait barrée. Nous avons là en quelque sorte une structure typique d'un déplacement objectivement régressif, qu'il faut en tout cas se garder de reproduire. Le retour qu'il nous faut opérer aujourd'hui sur les textes de Lénine et sur les diverses spéculations auxquelles ils ont donné lieu, doit se garder de reproduire à l'envers cette structure. Ce qui donnerait quelque chose comme : les interventions de Lénine sur la littérature et sur l'art sont des interventions politiques, or l'art n'a que faire de la politique — les interventions de Lénine sont donc essentiellement à prendre en considération d'un point de vue historique. Le paradoxe, produit ici par un grossissement phantasmatique du « gauchisme » en France, consiste à réduire à la pratique politique l'intervention de Lénine et, en utilisant le miroir déformant du gauchisme, à dénier toute possibilité de production dialectique entre les diverses manifestations du tout social. Sous le mode de l'objectivité historiciste, c'est encore une utilisation politique, dans le champ esthétique, qui est faite des textes de Lénine sur l'art. Le refoulé restant toujours le caractère dialectique de la pratique de Lénine : la théorie léniniste. Le prélèvement dans l'œuvre de Lénine de fragments où apparemment Lénine parle de littérature ou de cinéma est certes en soi étonnant, mais non moins étonnant est le fait que cette pratique puérilement mécaniste

investisse tout le champ de préoccupation théorique des intellectuels. Si l'on y regarde d'un peu près, on s'aperçoit que par exemple Lénine n'hésite pas à citer Tolstoï dans le cadre d'un article sur la production agricole (on comprend bien pourquoi et l'on comprend bien quel rôle Tolstoï est alors appelé à jouer) — mais aussi que Lénine s'entretient avec Gorki des problèmes philosophiques qui le préoccupent et des rapports que ces problèmes peuvent poser à la pratique politique ; n'oublions pas enfin qu'avec *Matérialisme et empiriocriticisme*, Lénine intervient dans le champ de la théorie de la connaissance. Tout ceci afin de souligner, non pas l'addition des diverses activités de Lénine, mais *la pratique théorique* que suppose l'investissement dialectique de ces activités. De ce point de vue, les lettres à Gorki sont plus intéressantes que les articles sur Tolstoï (qu'il n'est bien entendu pas question pour autant de négliger). Parce que moins officielles et adressées à un « sujet » écrivain, elles sont, au-delà (et avec) leurs détours rhétoriques (refus de textes, etc.), plus lisibles comme témoignage de la « méthode » léniniste. Ces lettres ont en outre le grand avantage d'être en partie écrites au moment où Lénine travaille à *Matérialisme et empiriocriticisme*, c'est-à-dire de renvoyer directement à la complexité irréductible de la théorie marxiste qu'élabore Lénine. Je dirai que l'écrasement dogmatique, qu'il soit de type stalinien ou réformiste, des textes de Lénine sur la littérature et sur l'art, se signale d'abord par l'absence de toute référence philosophique. De ce point de vue les rapports de Lénine avec Gorki à travers leur correspondance — ou si vous préférez les rapports de Lénine avec la littérature (telle qu'alors Gorki en est pour Lénine le représentant) — ces rapports, cette correspondance, pourraient être utilement analysés ; on y lirait, au moins dans les lettres datées autour de 1908, que Lénine cherchait à entraîner Gorki sur le terrain de la philosophie marxiste. Comme l'écrit Boris Bialik en préface à ces lettres : « *Lénine voulait aider Gorki à secouer l'influence de la philosophie idéaliste de Bogdanov, il explique combien sont réactionnaires et nuisibles toute religion, toute tentative de créer une religion « nouvelle », « prolétarienne » comme le prétendaient un certain temps Gorki et Lounatcharski.* » Cette suite de lettres se veut effectivement introductive à la théorie marxiste dans le domaine philosophique et, au-delà des implications historiques qui ont déterminé les interventions de Lénine, elle signale (à un écrivain) le travail à effectuer s'il veut élaborer une théorie matérialiste. Mais je pense qu'ici la citation un peu longue d'une de ces lettres sera beaucoup plus parlante que tout ce que je pourrais en dire. Lénine écrit à Gorki le 25 février 1908 : « *Nous eûmes assez peu l'occasion de nous occuper de philosophie dans le feu de la révolution. Se trouvant en prison au début de l'année* 1906 *Bogdanov écrit encore une chose, le troisième fascicule de* L'Empiriomonisme*, me semble-t-il. Il m'en fit cadeau en été* 1906, *et je le lus avec attention. Mais cette lecture me mit dans une rage et une fureur extrême : plus clairement que jamais, il s'avérait que Bogdanov était engagé dans une voie profondément erronée, et nullement marxiste. Je lui écrivis alors une « déclaration d'amour », petite lettre philosophique remplissant trois cahiers. Je lui expliquai que bien entendu, en matière de philosophie j'étais un marxiste ordinaire, mais que précisément ses travaux, clairs, populaires, remarquablement écrits, avaient achevé de me convaincre que c'est lui qui avait foncièrement tort, et que Plekhanov avait raison. Je montrais ces cahiers à quelques amis (dont Lounatcharski) et je pensais les publier sous le titre « Notes d'un marxiste ordinaire sur la philosophie », mais je ne le fis point. Je regrette à présent de ne pas les avoir publiés sur-le-champ. J'ai récemment écrit à Pétersbourg pour qu'on recherche ces cahiers et qu'on me les renvoie. Maintenant viennent de paraître les* Essais de philosophie marxiste. *J'ai lu tous les articles hormis celui de Souvorov (que je suis en train de lire) et chaque article m'a fait franchement bondir d'indignation. Non ce n'est pas du marxisme ! Et nos empiriocriticistes, empiriomonistes et empiriosymbolistes s'enlisent dans un marécage. Convaincre le lecteur que la « foi » dans la réalité du monde extérieur est une « mystique » (Bazarov), confondre de la façon la plus révoltante matérialisme et Kantisme (Bazarov et Bogdanov), prêcher une variété d'agnosticisme (empiriocriticisme) et d'idéalisme (empiriomonisme), enseigner aux ouvriers l' « athéisme religieux » et l' « adoration » des plus hautes facultés humaines (Lounatcharski), assimiler à une mystique l'enseignement d'Engels sur la dialectique (Berman), puiser à la source nauséabonde de je ne sais quel « positivisme » français agnostique ou métaphysique, le diable les emporte, avec une « théorie symbolique de la connaissance » (Iouchkevitch). Non c'est vraiment trop. Bien entendu, nous sommes des marxistes ordinaires, des gens peu versés en philosophie, mais quand même pourquoi nous offenser au point de nous servir cela pour de la philosophie marxiste ! Je me ferais plutôt écarteler que d'accepter de participer à un organe ou à un collège prônant des choses semblables.* » Cette lettre, comme on le voit, peut avoir pour nous toutes sortes d'utilité. Adressée à Gorki, elle lui suggère qu'il pourrait lui aussi penser en marxiste (fût-il « ordinaire »). Elle illustre d'autre part assez bien le contexte idéologique dans lequel se déplace l'avant-garde russe — on sait que le *Proletkult* fondé en septembre 1917 a, entre autres, Bogdanov pour théoricien. Enfin, si je puis dire, elle illustre quelques noms, comme celui de Lounatcharski, que nous retrouverons à des postes de responsable culturel. Ce qu'il faut ajouter ici, c'est que la situation historique et politique des interventions de Lénine peut expliquer la façon dont ses écrits « réservent » certains domaines esthétiques en marge de la théorie — mais absolument pas le fait que la théorie marxiste-léniniste ne s'applique à ces domaines. D'autre part, le fait que la Russie soviétique manque d'intellectuels, est forcée d'utiliser autant que possible ceux qu'elle a, et de faire appel, sans chercher trop à y regarder de près, aux émigrés, n'est pas pour clarifier les choses. L'exemple le plus connu étant sans doute celui de l'invitation de Kandinsky par Lounatcharski — Kandinsky dont on sait qu'avec *Du spirituel dans l'art*, il avait publié quelques années avant un livre anti-matérialiste, et que, quelques années plus tard, il interviendra personnellement auprès des autorités de Weimar pour faire chasser un communiste du Bauhaus. Tout cela dessine je crois assez bien à la fois la « toile de fond » sur laquelle s'inscrit l'essor du cinéma soviétique et les décalages par lesquels nous devons passer, pour prendre en considération le saut qualitatif officiellement marqué par Eisenstein et Vertov, dans leur pratique spécifique.

CAHIERS *Pour tenter de prendre en considération aussi leur opposition, et éviter les attitudes mécanistes consistant à jouer définitivement l'un contre l'autre. Ici intervient un autre ordre de décalages quant à leur polémique. Quand on relit de près un texte d'Eisenstein comme celui que nous avons publié dans le numéro* 220/221, « *Sur la question d'une approche matérialiste de la forme* », *texte d'une importance théorique considérable, on se demande dans quelle mesure la cible — à savoir Vertov — n'est pas perdue de vue en chemin au profit d'un développement tout à fait propre à Eisenstein. Quand on lit également les textes de Vertov, on se pose la question de savoir si le démontage qu'il fait d'un certain type de cinéma, souvent rigoureux, peut s'appliquer de part en part à Eisenstein. En tout cas, on reste sceptique sur la possibilité qu'avait chacun des deux, au moment où il travaillait, de repérer lucidement les « décalages » propres à l'autre.*

PLEYNET La situation historico-politique telle qu'on a pu être amené à la définir brièvement fait très vite d'Eisenstein une « personnalité ». La grande réussite du *Cuirassé Potemkine* fait d'Eisenstein un héros du cinéma soviétique, et c'est une chose importante à prendre en considération lorsqu'on rapproche Eisenstein et Vertov. Du point de vue de l'importance accordée à leur travail réciproque, ce rapprochement est en fait, toutes proportions gardées, du même ordre que celui de Tolstoï et Dostoïevski. Le succès du *Potemkine* et du travail d'Eisenstein est tel qu'à peine

deux ans après la première représentation du film, la Paramount laisse supposer qu'elle pourrait lui proposer un contrat. D'où le départ d'Eisenstein, Tissé et Alexandrov via l'Europe pour les Etats-Unis. Ainsi, dès qu'on s'arrête au travail d'Eisenstein, il y a toutes sortes de décalages à enregistrer : ce qui, et nous ne sortons pas de ce que nous avons avancé, suppose une double lecture. Lecture des textes dans leurs effets progressifs en fonction des divers décalages qui viennent inévitablement détourner ces textes de leur pleine efficacité théorique. Je me demande si l'on ne pourrait pas lire, dans le travail théorique, dans la production cinématographique et dans la biographie d'Eisenstein, la même situation paradoxale, à savoir que ce sont les mêmes circonstances historico-politiques qui font de lui un héros du cinéma soviétique, qui, d'autre part, expliquent les divers décalages qui limitent un travail doublement inadapté à la situation qui est la sienne. Pour définir cela plus précisément, il faut inscrire ici tout ce que l'on sait de la situation économique et internationale des origines de la Russie soviétique. L'obligation objective où se trouve Lénine de poser comme surdéterminants les problèmes économiques et politiques — d'où les rectifications idéologiques du type *Proletkult*, les interventions sur le cinéma, etc. Tout cela au demeurant parfaitement et inévitablement progressif dans le cadre de la théorie léniniste. Mais il faut aussi poser en janvier 1924 la mort de Lénine (année où Eisenstein entreprend de tourner *La Grève*) ; de 1924 à 1929 les luttes de Staline, Trotsky, Boukharine (1929 étant d'autre part l'année où Eisenstein entreprend son voyage en Europe). Il serait évidemment absurde d'établir des événements historiques à la biographie d'Eisenstein un rapport direct de cause à effet ; ceux-ci et celle-là sont à comprendre dans la mesure de la diffusion du marxisme et du léninisme, en U.R.S.S. et dans le monde. Nous savons à quoi nous en tenir quant à la diffusion du marxisme en Russie soviétique, il serait intéressant dans cette même perspective de savoir quelle fut alors la diffusion de la pensée de Lénine et notamment les rapports qu'ont pu entretenir les diverses avant-gardes avec la pensée de Lénine. On ne peut pas se contenter là de phénomènes du genre poèmes de Maïakovski et d'autres sur Lénine, films consacrés à Lénine par Vertov (entre autres le *Kinopravda de Lénine*, *La Sixième partie du monde*, *La Onzième année*, *Trois chants sur Lénine*), ou du passage plus bref d'un acteur représentant Lénine dans *Octobre*. La question ici est de savoir quelle lecture, Vertov et Eisenstein, par exemple, pouvaient alors faire d'un livre comme *Matérialisme et empiriocriticisme*, ou encore à quelle date le matériel théorique considérable qu'apportent les *Cahiers Philosophiques*, put être connu — je pense ici notamment à cette note *Sur la dialectique* où figure la précision sur la *Bilder théorie* que je citais tout à l'heure, et que Eisenstein, dans ses textes plus tardifs, paraît avoir tenté de faire sienne. Ce dernier point implique d'autre part un travail minutieux sur la chronologie des textes d'Eisenstein, sur son évolution en tant que théoricien du cinéma, sur ses emprunts conceptuels, sur les diverses définitions qu'il donne aux concepts qu'il utilise, etc. Mais pour en rester dans la perspective de la diffusion de la pensée de Lénine, il ne faut pas passer sous silence le problème fondamental du rapport de la théorie léniniste à ce qu'il est convenu d'appeler le stalinisme. C'est par rapport à ce problème que les décalages manifestes dans les textes d'Eisenstein sont lisibles. Le caractère avancé du travail théorique d'Eisenstein rencontre inévitablement la résistance du « gel politique » (moins négatif pourtant que l'impérialisme américain). Certains déplacements trouvent ainsi leur justification, par exemple l'évolution de la théorie du montage dans le rapport qu'elle entretient avec le formalisme — ou encore l'utilisation des théories de Pavlov, etc.

Le texte que cite Bonitzer, et qui est un texte assez tôt (1925), illustre magnifiquement le conflit que je tente ici de définir. Eisenstein fait la preuve, dans le cadre de la théorie de la connaissance, d'admirables intuitions théoriques : et la critique qu'il fait des travaux de Vertov comme mécanistes pourrait se justifier dans l'absolu, mais certainement pas (dans le cadre cinématographique) au moment où il la formule, et peut-être même pour d'autres raisons pas encore absolument aujourd'hui. Cela tient d'ailleurs aussi pour une grande part à l'ambiguïté des formulations, à partir desquelles on pourrait lui retourner le reproche « d'impressionisme primitif » qu'il adresse à Vertov. Cette presque constante ambiguïté des formulations, comme la forme des textes, entretient autour du discours un flou, disons « poétique », « artiste », que la situation à l'intérieur de laquelle se produisent ces textes peut à la rigueur en partie justifier négativement, mais seulement en partie, je pense qu'un autre type de décalage est à lire là — un décalage plus particulièrement d'ordre biographique. Il faudrait déchiffrer cette pression biographique qui pèse sur la plupart des textes théoriques — soit sous la forme du plaidoyer, défense, ou justification a posteriori de ses films — soit plus nettement sous la forme de l'intervention anecdotique. Le texte que vous m'avez passé (*Le Mal voltairien*) et qui est sans doute assez tardif, est de ce point de vue très intéressant, notamment en ce qui concerne le lapsus d'Eisenstein quant à ses origines juives — cela, entre autres, pourrait je crois être un élément biographique important. Ce texte est d'ailleurs une sorte de condensé de la méthode d'Eisenstein, on y retrouve tout, le style désinvolte, la notation biographique, la défense a posteriori d'*Octobre*, et ces fulgurantes intuitions théoriques qui ouvrent déjà les champs sur lesquels nous sommes loin d'avoir énormément progressé, je pense ici entre autres à cette notation sur le système de la pensée matérielle prélogique des Mayas et à cette autre sur « l'inimitable matérialité des effets d'écriture » chez Joyce. Tout cela mériterait une longue analyse mais il faudrait être en possession de documents biographiques plus rigoureux que ceux que l'on peut trouver. De ce point de vue le livre de Mary Seton est un désastre, il en dit trop et pas assez, ne justifie jamais ses dires, et laisse le plus souvent supposer un manque d'information que l'interprétation abusive (et significative) supplée.

CAHIERS *Vous parliez tout à l'heure de la nécessité d'éviter tout écrasement, toute réduction d'une avant-garde (littéraire, picturale, musicale, cinématographique) à l'autre. Là non plus, sans jouer l'une contre l'autre, et en ce qui concerne la Russie révolutionnaire, ne pourrait-on dire que l'inscription de l'« avant-garde » cinématographique dans le processus d'édification socialiste, dans la pratique sociale de cette période, a été plus conséquente que celle d'autres disciplines (je pense ici moins à la pratique poétique qu'à la pratique picturale par exemple), et justement à cause de ce fait que la naissance tardive du cinéma, sa détermination économique massive l'amenaient à opérer ses sauts qualitatifs moins en fonction des transformations du champ économique que des transformations politiques et idéologiques?*

PLEYNET Je crois qu'on peut retrouver ici ce que j'avançais tout à l'heure sur l'articulation spécifique du cinéma aux différentes pratiques du tout social. A savoir que ce qui produirait dans le champ cinématographique réflexion théorique et saut qualitatif tiendrait davantage à une révolution politique et idéologique qu'à une révolution de type industriel. Il ne s'agit pas bien entendu d'isoler aucune de ces pratiques, mais de marquer celle où principalement s'accentuent, pour une discipline donnée, les contradictions productives. Dans le cadre des problèmes de l'avant-garde qui nous préoccupent plus particulièrement, cela est évidemment sensible pour le grand cinéma soviétique et pour ses deux représentants les plus prestigieux Eisenstein et Vertov. Dans un tout autre contexte et toute proportion quantitative gardée, je dirai pour ma part que c'est également ce que je lis comme déterminant dans la production de *Méditerranée*, à savoir l'apport théorique de Sollers, qui peut se définir comme une intervention scientifique tranchante dans le champ idéologique, et dans la production des derniers films de Godard. J'ai dit, je crois dans le numéro 3 de *Cinéthique*, que s'il le voulait, Godard pourrait un jour réaliser des films théoriquement conséquents — il faut dire aujourd'hui

qu'avec un film comme *Pravda*, Godard se révèle comme le plus important et le plus conséquent des cinéastes d'avant-garde. Mais, et sans que cela joue en aucune façon comme réserve, ici encore je distinguerai soigneusement entre la pratique cinématographique de Godard et les propos théoriques qu'il peut être amené à tenir. Leblanc a fait un travail sur ce problème précis. Disons que si vous voulez que si je ne considère pas Godard comme un théoricien (autant que je sache il n'a jamais produit de textes théoriques), je le considère aujourd'hui incontestablement comme tout à fait maître de sa pratique. A partir de là, il y a évidemment chez Godard des contradictions, semblables en bien des points à celles qu'on peut trouver chez Eisenstein ou chez Vertov, et qui relèvent des mêmes niveaux d'inscription idéologique, politique, économique et biographique. A mon avis, Godard a été quelqu'un qui, pendant très longtemps, s'est trouvé aveuglé par des préoccupations formalistes dans des films historiquement datés mais qui ont exercé une pression qu'on ne peut pas ignorer sur l'histoire du cinéma, c'est-à-dire qu'ils ont remis à l'ordre du jour, dans le cinéma français, une accentuation formelle d'ordre moderniste, qui n'est pas négligeable, loin de là — quoique ces films restent limités par un horizon idéologique dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il est sans grand intérêt. Puis il y a eu Mai 1968, qui a été à plus ou moins longue échéance déterminant pour Godard. Je crois que c'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le saut qualitatif qu'avec *Pravda* on enregistre aujourd'hui dans la pratique du cinéaste. D'une toute autre façon ce qui m'a arrêté dans les premiers numéros de *Cinéthique*, ce fut l'accent mis par les responsables de la revue sur le caractère surdéterminant de la pratique politique. Je ne veux pas dire, bien entendu, que le fait qu'un film soit politique suffit à en faire un film d'avant-garde (les exemples ne manquent pas du contraire), mais que dans le champ : contradiction principale / contradiction spécifique / aspect principal de la contradiction, on a forcément pour chaque discipline des variantes dialectiques au même moment historique. Ne pourrait-on pas dire que la révolution industrielle déplace des disciplines comme la peinture et la littérature des positions de force qui les constituent et qui constituent leur histoire dans la pratique idéologique ? La naissance tardive du cinéma et sa position historique lui donnent inévitablement à ce même moment une autre posture idéologique. Il suffit de voir comment le plus grand nombre des histoires du cinéma se déplace à l'intérieur d'une idéologie technocratique du « progrès ». La question serait donc de savoir si ce n'est pas ce qui risque de déloger le cinéma de ce type d'idéologie, à savoir une révolution politique et idéologique (autrement dit l'actualisation d'une théorie cinématographique dans le champ de la théorie de la connaissance) qui produirait le saut qualitatif dont témoignent l'avant-garde soviétique, la pratique et les textes d'Eisenstein.

De ce point de vue, mais il y en a d'autres, je ne pense pas qu'on puisse, en quoi que ce soit, établir d'analogie entre l'avant-garde cinématographique et littéraire et le travail des formalistes russes, il y eut contact, échange, circulation de travail, mais les développements respectifs ne peuvent en aucun cas être confondus. Il convient en effet, d'autre part, de distinguer entre « une écriture répétitive » et « des écritures transformatives », entre des disciplines prises dans le code fini d'un savoir, et des pratiques dont on peut penser avec Eisenstein qu'elles relèvent du système de la pensée matérielle prélogique. Cette distinction est d'importance, elle a le plus souvent été écrasée sous la notion plus ou moins religieuse d'art. Et ce point-là, lui aussi, est à déterminer et à repérer dans la terminologie d'Eisenstein. Sans doute, d'une certaine façon l'emploi de cette notion est alors pratiquement inévitable ; dans la mesure notamment où certains retards scientifiques font barrage à l'intelligence des concepts qu'elle recouvre. Mais je pense que si on s'arrête un moment à l'utilisation qu'Eisenstein fait de cette notion d'art, dans sa polémique avec Vertov, on ne peut pas ne pas s'apercevoir qu'elle sert dans son discours à recouvrir un certain type « d'irrationalité » productive, l'emploi d'un langage non fini (poétique) qu'il entend opposer à un code fini, étroitement rationnel. Mais il faut renvoyer sur ce point aux travaux de Kristeva réunis dans *Sémiotikè*.

CAHIERS *Vous avez parlé du caractère inévitable, historiquement, de cet emploi de la notion d'« art », de ce recours à la notion d'art. Or, très précisément à ce moment, Vertov et Eisenstein s'opposent sur ce point. « L'irrationalité » déterminante dans la production signifiante d'Eisenstein s'opposerait-elle à une volonté de rationalité (qu'il faudra d'ailleurs bien se garder de croire « sur paroles ») de Vertov ? Il est par exemple significatif que cette notion d' « art », qui en quelque sorte indiquerait le défaut d'une science, absente, et comblerait son manque, se trouve rejetée chez Vertov, mais au profit d'une autre notion, d'autres termes dont il faudrait savoir aujourd'hui la place de quel manque ils désignaient aussi. C'est-à-dire « la vie » et la « vérité ». Ce qui, non plus, n'est pas rien.*

PLEYNET Quand je dis que l'emploi de cette notion d'art est alors inévitable, je ne veux pas dire qu'à ce moment-là, il ne se trouve pas des écrivains, des cinéastes et des peintres pour la refuser, puisque c'est alors effectivement le cas de Vertov, de certains futuristes et de pas mal d'autres. Et ce refus d'une autre façon est aussi significatif. Il est un des phénomènes propres au *Proletkult*, les écrivains, les peintres se déclarent prolétaires, on trouverait des déclarations de Maïakovski encore beaucoup plus radicales que cela. La lecture à faire de ce refus écartera très vite la justification d'un enthousiasme puéril, elle est à programmer dans le sens d'une profonde transformation sociale, d'une rationalisation des rapports sociaux telle que « l'artiste » théologique n'y trouve plus sa place. Nous avons très généralement là, dans le champ historique que nous prenons en considération, mais aussi bien aujourd'hui, deux attitudes invariables, celle d'une acceptation réactionnaire, anachronique, académique et celle d'un refus injustifié (alors injustifiable théoriquement) qui prend la forme d'un volontarisme « engagé ». Je dirais que dans un cas comme dans l'autre l'acceptation ou le refus (du genre « dieu est mort ») de cette notion d'art vient remplir un vide, celui d'un défaut de science, où se précipite l'idéologie. Pour revenir à la polémique Eisenstein/Vertov, il est évident que la position d'Eisenstein n'a rien d'académique, et que tout son travail théorique consiste à donner une définition de sa pratique qui ne soit pas enfermée dans la forme théologique de l'art. Mais le caractère mal défini de ses formulations, la façon dont il écarte l'articulation dialectique : pratique théorique/pratique signifiante (dans la forme « poétique » de ses interventions théoriques), le défaut de science (entre autres, très logiquement, freudienne) ; tout cela laisse le champ libre aux investissements métaphysiques que nous avons aujourd'hui les moyens de repérer. La position « théorique » de Vertov me paraît dans son refus des implications irrationnelles de sa pratique moins dialectique (au niveau de sa pratique signifiante) et plus dominée par l'idéologie « moderniste » de ce début de siècle, idéologie qu'on peut définir comme mécaniste et positiviste (*Kinoglaz* - 1924 - 1926 - 1928. Pour ne pas parler de la « radio-oreille »). Mais dans un cas comme dans l'autre, il faut se garder d'utiliser mécaniquement la lecture que l'on peut faire aujourd'hui des limites de telle ou telle pratique théorique historiquement déterminée. Il est évident que les positions « théoriques » de Vertov ne réduisent pas pour autant l'irrationalité productive de sa pratique signifiante, et que prendre en considération les premières en ignorant la seconde reviendrait inévitablement à verser au compte de l'académisme réactionnaire un travail riche en implications théoriques progressives. L'attitude inverse ne serait d'ailleurs pas moins négative. Si la pratique d'Eisenstein mobilise un investissement culturel beaucoup plus vaste et stratifié que celle de Vertov, il ne faut pas oublier non plus que leur objectif premier n'est pas le même. Plus immédiatement didactique, la pratique de Vertov fait intervenir dans le cadre du reportage, de la propagande, de l'actualité, des éléments « narratifs » et des

effets de signifiants, qui donnent à un discours « utilitaire » une dimension qui ne peut, pratiquement, excéder certaines limites. Dans l'ensemble, la programmation d'Eisenstein est inverse. Ses références quittent le champ de l'actualité, qui ne figure jamais chez lui que sous forme d'emprunt versé au dossier de l'histoire. Fût-elle toute récente (*Octobre*, *Potemkine*) cette histoire entre dans un système d'interprétation dont l'épaisseur sémantique suppose une lecture pluridimensionnelle : l'objectif est tout autre. Je dirai, trop brièvement, que Vertov mobilise la « connaissance » au service de l'actualité là où Eisenstein la « mobilise » au service de l'histoire et qu'en conséquence les champs référentiels sont tout autres. Les deux pratiques sont complémentaires, elles ne peuvent être, se trouver opposées, hier comme aujourd'hui, qu'à partir d'un défaut, d'un manque de travail théorique au niveau des articulations des divers champs qui constituent le tout social — gel politique (pratique non dialectique gauchiste ou droitière — *déviation* par rapport à la théorie marxiste-léniniste).

CAHIERS *Comment vous paraît-il possible d'intégrer de façon active, productive, révolutionnaire, les acquis théoriques de la période dont nous avons parlé ? Mais aussi bien d'autres cultures, d'autres civilisations ? A un moment où les résistances ne viennent pas seulement et toujours de la part de l'Etat bourgeois et de ses agents officiels, mais de tous les obscurantistes qui en font le jeu, objectivement ?*

PLEYNET Dans la perspective d'un retour théorique sur les soixante premières années de ce siècle, je crois qu'il faut prendre garde de ne pas confondre les symptômes avec la maladie. C'est dire que de toute façon une préparation théorique s'impose, qu'une pratique sociale rectifie et développe. Cette articulation dont les deux termes sont inséparables peut seule permettre d'affronter d'inévitables effets de décentrements politiques ou idéologiques dans une discipline spécifique donnée — comme par exemple ce qui s'est marqué en Russie soviétique avec « l'agit-prop », Prise du Palais d'Hiver, etc., conditions inévitables de la prise du pouvoir par les bolchéviks. Comme l'écrit Lautréamont : « *les phénomènes passent je cherche les lois* », or nous sommes toujours en état de nous laisser prendre aux phénomènes, de devenir les représentants de la loi, d'où le constant aplatissement les uns sur les autres des divers champs constituant le tout social, et les constantes rectifications théoriques qui s'imposent. Nous avons là une forme, une structure de déchiffrement particulièrement efficace, productive. Pour prendre un exemple, si vous voulez, on peut montrer comment le refus de la notion « d'art » dans un certain contexte historique donné, répond, face à une transformation sociale et à l'idéologie régressive qui la masque, à un besoin de science. Mais on peut aussi prendre en considération et montrer comment le recours à des systèmes relevant d'autres civilisations, d'autres modes de pensée, répond, non pas à un goût de l'exotisme, mais à une progression théorique due à une transformation sociale mettant en évidence certaines contradictions difficilement pensables dans le cadre culturel qui les produit. Si l'on pense au caractère dominant de la pensée idéaliste en Occident, à la pression qu'elle a exercé au cours des siècles et qu'elle continue à exercer à travers les divers appareils, idéologiques et autres, qu'elle a investis — il est bien évident que la pression nouvelle, toute nouvelle, exercée par la pensée matérialiste, ne peut pas ne pas faire surgir des conflits que les structures du savoir ne sont pas forcément préparées à rendre productifs. Le recours à des systèmes relevant d'autres civilisations serait alors le signe d'un manque de la science allant chercher le travail productif là où il se trouve. Pour ce qui est du texte d'Eisenstein que vous publiez (*Le Mal voltairien*), au Mexique et en Chine ; une citation de ce texte éclairera ce que je cherche à définir : « *...ici se ferme d'une façon singulière le cercle de la connaissance*. La pensée chinoise — *mon Dieu, mais c'est précisément ce que je n'avais pu maîtriser en piochant le japonais ! L'une comme l'autre langue a conservé comme moyen d'expression ce mode prélogique du langage matériel, dont soit dit en passant, nous nous servons lorsque nous parlons « à nous-mêmes » — dans le discours intérieur. Ce discours intérieur m'avait déjà captivé auparavant — mais encore sans que je fasse le lien immédiat avec les problèmes qui devaient m'occuper totalement par la suite, sur le plan purement scientifique.* » C'est là une note qui a la plus grande importance et qu'il conviendrait de travailler, en rectifiant tout ce que peut charrier la notion de « discours intérieur ». Le caractère spontané du refus de « l'art », qui n'est au fond que la forme embryonnaire de la conscience d'un plus à produire, et le caractère forcément réfléchi de l'emprunt culturel (extérieur) répondent en un double mouvement, et chacun à leur façon, à un des objectifs que Lénine donne à la « théorie de la connaissance ». Lénine écrit : « *Des philosophies antérieures, il* [le matérialisme dialectique] *garde « l'étude de la pensée et de ses lois, la logique formelle et la dialectique » — mais la dialectique dans la penée de Marx, d'accord en cela avec Hegel, comprend ce qu'on appelle aujourd'hui la théorie de la connaissance, la gnoséologie qui doit également considérer son objet historiquement, en étudiant et en définissant l'origine et le développement de la connaissance, le passage de la nonconnaissance à la connaissance.* » Lénine note ce que le matérialisme dialectique garde, nous n'allons pas nous étendre sur ce qu'il met en question, ce qui nous arrête et nous intéresse ici étant le vaste champ d'investigation qu'il ouvre et où nous avons à travailler, travail au demeurant largement ouvert aux critiques positives. Reste à s'entendre sur ce point, pour ma part je ne démordrai pas de ce qu'écrivait *déjà (!)* Lucrèce : « *Certains penseurs estiment que toute science est impossible ; or ceux-là ignorent également si toute science est possible... Je n'accepte point de débat avec quiconque prétend marcher la tête en bas.* » Que dire d'autre des interventions obscurantistes, style Lebel, dont l'ignorante puérilité le dispute à la mauvaise foi ? Que dire d'autre des philistins de la « lisibilité » ? Nous sommes en 1971, nous disposons d'un matériel scientifique et théorique considérable qui est loin d'être maîtrisé et dont une importante partie se trouve aujourd'hui en France à la disposition de tout intellectuel qui s'en inquiète tant soit peu — mais s'il est vrai que l'existence sociale des hommes détermine leur pensée, on comprend bien que ne soit pas très grand le nombre des intellectuels préparés à penser leur travail en fonction des acquis de la théorie marxiste-léniniste.

Ceci pour ce qui nous concerne aujourd'hui. En ce qui concerne Vertov et Eisenstein le problème est plus complexe dans la mesure où, comme le signalait tout à l'heure Narboni, l'alphabétisation était loin d'être terminée en URSS dans les années 20. C'est une chose qui est soigneusement à distinguer que cette « lisibilité » liée à l'alphabétisation — elle est d'autant plus à distinguer que Vertov a tenté de la prendre en considération, et que certains de ses films jouent un rôle éducatif précis dans ce sens. L'autre aspect du problème est, hier comme aujourd'hui, évidemment politique et peut être marqué par diverses formes de déviations (gauchisantes ou droitières — dogmatiques ou réformistes) de la théorie marxiste-léniniste — ceci étant à entendre aussi bien au niveau des individus qu'au niveau des institutions. A partir de là, si vous voulez, en ce qui concerne les attitudes réciproques de Vertov ou d'Eisenstein, nous abordons les déterminations biographiques qui permettent à tel ou tel sujet (à tel ou tel être de classe) de prendre plus ou moins conscience de la réalité des contradictions qui sont les siennes et de pouvoir les rendre plus ou moins productives dans tel contexte historique déterminé. Pour Vertov, comme pour Eisenstein, ce travail reste à faire, il est d'ailleurs d'une certaine façon inévitable si l'on veut pouvoir disposer de tous les effets des discours que produisent ces deux cinéastes. Alors pourra, peut-être, être posée la question de l'élément moteur déterminant, au niveau de l'économie sexuelle, de la pratique cinématographique. Mais nous entrons là dans un tout autre débat.

(*Entretien réalisé avec Pascal Bonitzer et Jean Narboni, relu et récrit par Marcelin Pleynet.*)

S. M. Eisenstein : La vision en gros plan

En octobre 45, la revue Iskousstvo Kino *reprend sa publication, interrompue par la guerre. Elle demande à des personnalités du cinéma soviétique de faire de courtes déclarations. Celle de S.M.E. fut jugée si virulente que le comité de rédaction de la revue fut blâmé, et que celle-ci lui fut interdite jusqu'à la fin de sa vie. Le texte est ici repris d'après sa traduction anglaise dans* Film Essays - *Traduction : P. Bonitzer, avec l'aimable autorisation de Jay Leyda.*

Chacun sait — bien que beaucoup l'oublient — que le cinéma propose diverses positions de la caméra connues sous les noms de :

plan d'ensemble, plan moyen et *gros plan*

Et nous savons que ces grosseurs de plan expriment des points de vue variables sur les phénomènes.

Le plan d'ensemble transmet la perception générale du phénomène.

Le plan moyen place le spectateur dans une relation intime avec les acteurs sur l'écran : il se sent dans la même pièce qu'eux, sur le même divan à côté d'eux, autour de la même table à thé.

Et finalement, avec l'aide du gros plan (le détail agrandi), le spectateur plonge dans les réalités les plus intimes de l'écran : battement de cils, main tremblante, doigts touchant la dentelle d'un poignet... Tout ceci met au moment requis l'accent sur le personnage dans les petites choses où en fin de compte il se dissimule ou se dévoile.

Si l'on peut regarder les phénomènes dans un film de ces trois manières différentes, alors c'est exactement ainsi — de trois manières — que l'on peut regarder un film dans sa totalité. Je dirais même que c'est de cette façon qu'il doit être regardé.

De cette façon, « un plan d'ensemble » peut passer pour la vision du film comme un tout : de sa nécessité thématique, de son actualité, de son adéquation aux nécessités du moment, de sa présentation idéologique correcte des questions auxquelles il touche, de son accessibilité aux masses, de son utilité, de sa portée combattive, de sa valeur relativement à la grande réputation de l'œuvre cinématographique soviétique.

Telle est l'appréciation en gros sociale de nos productions cinématographiques. Et fondamentalement, c'est le reflet de ce point de vue que l'on trouve dans les organes centraux de notre presse.

Le spectateur normal, qu'il soit membre de la Ligue des Jeunes Communistes, couturière, général, étudiant à l'école Souvorov, ouvrier du métro, académicien, caissier, électricien, scaphandrier, chimiste, pilote, linotypiste, ou berger, regarde un film « en plan moyen ».

Avant toute autre considération, ce spectateur est ému par le jeu vivant des émotions : sa proximité humaine aux images sur l'écran ; qu'il soit ému par une idée ou par des sentiments qui lui sont proches, par les circonstances sociales du destin d'un homme, dans les phases de sa lutte, dans les joies de la réussite ou dans les chagrins de l'adversité. L'homme, filmé en plan moyen, symboliserait en lui-même cette intimité et la proximité du spectateur à l'image cinématographique.

Les caractéristiques générales du sujet pénètrent la conscience du spectateur *en passant*. L'idée générale de l'événement est noyée dans les sentiments du spectateur.

Confondu avec le héros à travers ses expériences sur l'écran dont il est le témoin, le spectateur donne une place secondaire à l'importante et indispensable idée générale que présente le film.

Le spectateur est ainsi, avant toute autre chose, agrippé par l'histoire, l'événement et les circonstances...

Cela lui est complètement égal de savoir qui a écrit le scénario.

Il voit le coucher de soleil, pas l'habileté du caméraman.

Il pleure avec l'héroïne du film, pas avec une actrice qui joue bien ou médiocrement son rôle.

Il est plongé dans les émotions de la musique, et il est souvent inconscient qu'il écoute de la musique en fond sonore du dialogue qui l'absorbe.

Du point de vue du spectateur il ne peut y avoir de plus haute appréciation que celle-là.

Ceci ne peut atteindre sa pleine mesure qu'avec des films d'une vérité parfaite et d'une grande puissance de persuasion artistique.

Dans la presse, ce qui correspond à ce point de vue est l'article de critique. Dans ce type d'article — synopsis où l'on ne parle pas des acteurs dans certains rôles en termes d'images filmiques, mais en termes de comportement et de destins qui sont jugés comme s'il s'agissait d'êtres vivants, vivant des vies complètement réelles qui auraient été de quelque façon jetées accidentellement sur l'écran au même titre que n'importe quoi d'autre qui aurait pu passer dans le voisinage du cinéma.

Dans ce genre d'articles-synopsis nous sommes touchés par le comportement juste ou faux des personnages — nous prenons le parti d'un personnage contre un autre, nous cherchons une révélation de leurs mobiles internes, nous souhaitons réellement lire quelque chose sur ces personnages de l'écran, considérés comme des gens évoluant dans la réalité véritable. Si un tel article ne tombe pas dans le simple synopsis, il peut refléter les pensées d'un spectateur provoquées par l'impression immédiate de l'œuvre.

Et il y a une troisième façon d'examiner un film.

Non seulement il peut y avoir une troisième façon — il *doit* y avoir cette troisième façon.

C'est un examen du film lui-même *en gros plan :* à travers le prisme d'une analyse serrée, l'article « décompose » le film en ses parties, résout ses éléments, pour étudier la totalité exactement comme les ingénieurs et spécialistes étudient un nouveau modèle de construction dans le champ propre de leur technique.

Il doit y avoir la vision du film du point de vue d'un journal professionnel.

Il doit y avoir évaluation du film du point de vue du « plan d'ensemble » comme du « plan moyen » — mais il doit y avoir en premier lieu examen « en gros plan » — vision en gros plan de tous les maillons qui le composent.

Bien que dans la vision « en plan d'ensemble » nous puissions formuler un jugement rigoureusement exact, et même impitoyablement social, d'un film, et que nous puissions parfois dépasser le simple et sommaire article-synopsis par une sélection poussée et réfléchie des événements et des images d'un film, nous sommes aussi obligés de poser un regard solidement professionnel, *critique*, sur les qualités et les défauts de son travail. Nous devons émettre les plus hautes exigences envers la production qui nous occupe — et là nous sommes loin de la perfection. Sans cette « troisième critique », ni développement, ni progrès, ni élévation continue de notre niveau de travail ne sont possibles.

Une estimation hautement sociale ne doit pas servir de bouclier, derrière lequel peut se dissimuler impunément une rédaction médiocre ou une mauvaise énonciation des mots qui, dans tout jugement final d'un film, déterminent aussi sa valeur.

L'intérêt du spectateur pour le récit ne doit pas avoir pour contrepartie la clémence envers une photographie médiocre, pas plus que le succès commercial d'un film ne doit nous ôter la responsabilité d'un médiocre accompagnement musical, d'une bande-son mal enregistrée, ou (très souvent) d'un mauvais travail de laboratoire, en particulier pour les copies en circulation.

Je me rappelle ces jours depuis longtemps révolus des projections dans les premières années de l'AKhRR (1) où,

(1) Association des Travailleurs du Cinéma Révolutionnaire.

tremblant et grelottant, un metteur en scène apportait son travail devant une assemblée professionnelle. Ce n'était pas par peur d'être traité de tous les noms par tel ou tel collègue après la projection qu'il tremblait. Il tremblait pour la même raison qu'un chanteur devant un public de chanteurs, ou un boxeur devant d'autres boxeurs, ou un matador devant des aficionados, sachant qu'une fausse note, une mauvaise inflexion, un coup mal ajusté ou un mauvais minutage *seraient remarqués par tous*. La plus petite faute envers la vérité interne, le plus léger décalage dans une collure, le plus petit défaut d'exposition, la plus mince défaillance dans le rythme : toute faute de ce genre aurait aussitôt provoqué une violente réaction de désapprobation de la part du public professionnel.

Ceci parce que, pour rendre son dû à la totalité du film, pour participer intellectuellement et affectivement à ses événements, le professionnel-spectateur ne pouvait pas oublier qu'il n'était pas seulement un spectateur — c'était aussi un professionnel. Il savait que la réussite globale d'un film ne signifie pas invariablement la perfection de toutes ses articulations : le sujet est prenant ou le jeu satisfaisant, et cela prime les imperfections plastiques de l'œuvre. Cela ne l'empêchait pourtant pas, aussi charmé qu'il fût par la vérité de l'œuvre, d'être dur et exigeant envers les éléments dénués de perfection.

Puis vint une drôle de période.

L'acceptation du film comme un tout commença d'être considérée comme une compensation pour tous ses péchés et défauts particuliers.

Je me rappelle une autre époque, celle d'une période décadente de l'AKhRR, où, quand on discutait d'un film qui avait eu du succès, il était interdit de dire par exemple que sa photographie était pâle ou que plastiquement il n'était pas suffisamment original. Si vous osiez aller aussi loin que ça, on vous mettait sur le dos tout le blâme et le discrédit des erreurs du cinéma soviétique. On agitait devant vous d'effroyables épouvantails — en particulier l'accusation de nier « l'unité de la forme et du contenu » !

Cela peut ne sembler aujourd'hui guère plus qu'une histoire, mais c'est une sale histoire.

Cela a émoussé l'exigence de qualité cinématographique. Cela a refroidi la passion pour des critères artistiques plus rigoureux. Cela a sapé le sens de la responsabilité chez les cinéastes eux-mêmes. De bien des façons cela a engendré l'indifférence aux qualités des composantes. La clarté et les idéaux glorieux du style cinématographique devinrent douteux et se ternirent.

Mais à présent nous avons de nouveau la paix.

La perfection de la qualité professionnelle que nous sommes appelés à produire sans égard au temps, au lieu et aux conditions — tel est notre devoir sacré. Et la lutte pour les conditions dans lesquelles la qualité désirée peut être atteinte — n'est pas moins notre devoir.

Les facilités pour perfectionner les conditions de production de notre travail, les possibilités d'assurer cette qualité nécessaire de nos productions — telle est notre tâche militante, aussi bien que le suprême dévouement à l'idéal, la lutte pour la forme et la qualité artistique de nos œuvres. C'est à cette tâche qu'ici nous vous convoquons tous au seuil de notre nouvelle paix.

Montrer « en gros plan » ce que nous sommes appelés à faire, à percevoir, à critiquer et à faire naître — cela doit devenir la ligne de combat de la revue qui vient de renaître, *Isskoustvo Kino*.

Nous inclinant (si nécessaire) devant certains films « en plan d'ensemble », touchés (si c'est possible) comme le simple spectateur « en plan moyen », — nous serons, « en gros plan », professionnellement implacables dans nos exigences, envers toutes les composantes d'un film.

Agissant ainsi, nous ne serons pas effrayés par les braillements du monde non-critique, du monde de la courte vue, qui tente de nous effrayer avec le spectre d'une « unité divisée de la forme et du contenu » : et nous continuerons de mettre l'accent sur les divergences qualitatives entre un sujet et sa visualisation.

Parce qu'une unité authentique de la forme et du contenu exige aussi *une unité dans la perfection qualitative des deux*.

Seul l'art dans sa perfection mérite de rayonner à partir des écrans de notre époque victorieuse : celle de la création constructive d'après-guerre. — S.M.E. (1945).









Photogrammes de 4 plans consécutifs du Cuirassé Potemkine *: à lire « en gros plan ».*

Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général (réponse à O.A.H. Schmitz) par Walter Benjamin

Le texte ici traduit, paru dans « Die literarische Welt » en 1927, fut republié dans le numéro d' « alternative » (octobre 67) qui déclencha la polémique avec les éditeurs ouest-allemands de Walter Benjamin. Le large extrait que nous reproduisons est basé à son tour sur le texte de « Kinemathek » (cahiers des « Freunde der deutschen Kinemathek », Berlin-Ouest).

S'il nous a paru avoir sa place dans un numéro consacré à Eisenstein et non à l'Allemagne, c'est que le « Russenfilm » (néologisme allemand forgé à l'époque) n'eut pas son impact principal sur le public allemand (la censure veillant de ce côté). Il remplit aussi et surtout une fonction de catalyseur dans le débat théorique engagé parmi les intellectuels marxistes. Ce débat, auquel se surimpressionnèrent dans les années trente, lors de l'exil, les exigences du réalisme socialiste, devait se terminer (pour des motifs politiques) avec la polémique Brecht-Lukàcs dans la revue « Das Wort » (cf. le recueil de Brecht récemment paru « Sur le réalisme »). Son contrecoup sur la Russie soviétique, et déjà sur Eisenstein visitant Berlin en 1926 et 1929, reste à évaluer, à partir (chronologiquement) de la polémique avec Balàzs.

*Cette « réponse à O.A.H. Schmitz », écrite au retour de Benjamin d'un voyage en URSS, indique le détachement définitif de celui-ci par rapport à son passé, marqué par la tradition juive. Il comporte certes des résidus idéalistes absents des textes des années trente, entre autre dans les idées très datées exprimées sur le rôle de la machine. Il s'agit néanmoins d'une des premières réflexions théoriques matérialistes sur le cinéma, contrastant en cela avec par exemple avec « L'homme visible » de Balàzs (1924). Si le principal essai où Benjamin traite du cinéma (« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », 1936) avoue sans problème sa filiation au « Procès de l'Opéra de quat' sous » (1931), certaines des idées de l'*expérience sociologique *de Brecht (comme de « Courte contribution au thème du réalisme » ; cf. ici le développement sur les statistiques) indiquent en retour ce que Brecht put trouver dans Benjamin, qu'il ne connaissait pas quand fut écrite la « réponse à Schmitz ». — B.E.*

... Que des tendances politiques habitent chaque œuvre d'art, chaque époque de l'art, c'est là — puisqu'elles sont des créations historiques de la conscience — une vérité banale. Mais, de même que les plus profondes couches rocheuses n'apparaissent au jour qu'aux points de rupture, la formation profonde « tendance » elle aussi ne se présente au regard qu'aux points de rupture de l'histoire de l'art (et des œuvres). Les révolutions techniques — voilà quels sont les points de rupture du développement de l'art, où de temps en temps les tendances viennent au jour, pour ainsi dire à l'air libre. A chaque nouvelle révolution technique, la tendance, d'élément très dissimulé de l'art, en devient d'elle-même un élément manifeste. Ce qui nous amènerait donc enfin au cinéma.

Parmi les points de rupture des formations artistiques, l'un des plus puissants est le cinéma. Avec lui naît véritablement *une nouvelle région de la conscience*. Il est — pour le dire en un mot — le seul prisme où se déploient pour l'homme d'aujourd'hui de manière claire, significative, passionnante, le milieu immédiat, les pièces où il vit, vaque à ses affaires et se divertit. En eux-mêmes ces bureaux, chambres meublées, salles de café, rues de grande ville, gares et usines sont laids, incompréhensibles, désespérément tristes. Plus : ils l'étaient et le paraissaient, jusqu'à ce que le cinéma soit là. Il a fait sauter tout ce monde pénitentiaire avec la dynamite du dixième de seconde, en sorte que nous entreprenons maintenant entre ses ruines éparses de longs et aventureux voyages. Le cercle d'une maison, d'une pièce, peut contenir en soi des douzaines des étapes les plus surprenantes, des noms d'étapes les plus étranges. C'est moins la modification constante des images que la transformation par sauts du lieu de l'action qui maîtrise un milieu se dérobant à toute autre ouverture, et qui tire encore d'une habitation petite-bourgeoise la même beauté que l'on admire dans une Alfa-Roméo. Jusque là, tout va bien. Les difficultés ne se présentent que lorsque l' « action » entre en jeu. La question d'une action cinématographique sensée a été résolue juste aussi rarement qu'ont été dominés les problèmes abstraits de forme qui résultent de la nouvelle technique. Par là est prouvée avant tout une chose : les progrès importants, élémentaires de l'art ne sont ni de nouveau contenu ni de nouvelle forme — la révolution de la technique précède l'un et l'autre. Mais ce n'est aucunement un hasard si elle n'a encore trouvé dans le cinéma ni forme ni contenu qui lui corresponde fondamentalement. On voit donc que, avec des jeux dépourvus de tendance de la forme, des jeux dépourvus de tendance de la fable, la question ne peut jamais être résolue que cas par cas.

La supériorité du cinéma révolutionnaire russe, tout comme celle du cinéma burlesque américain, consiste en ceci que tous deux, chacun à sa manière, ont pris comme base une tendance à laquelle ils reviennent constamment, de manière conséquente. Car le cinéma burlesque lui aussi est « tendancieux » — d'une manière moins avouée. Ses charges sont dirigées contre la technique. En fait, ce cinéma n'est comique que parce que le rire qu'il éveille plane au-dessus de l'abîme de l'horreur. L'envers d'une technique ridiculement déchaînée est la prégnance mortelle de l'escadre manœuvrant, telle que le *Potemkine* l'a fixée de la manière la plus impitoyable. Le cinéma bourgeois international n'a pas su, jusqu'à présent, trouver un canevas conséquent, idéologique. C'est une des raisons de ses crises. Car la collusion de la technique cinématographique avec le milieu qui forme son modèle le plus intrinsèque ne s'accorde pas avec la glorification du bourgeois. Le prolétariat est le héros de ces espaces aux aventures desquels le bourgeois s'adonne, le cœur battant, au cinéma, parce qu'il doit jouir de la « beauté » là même, et là justement, où elle lui parle de l'anéantissement de sa classe. Mais le prolétariat est collectif, de même que ces espaces sont les espaces du collectif. Et ce n'est qu'ici, sur le collectif humain, que le cinéma peut achever ce travail prismatique qu'il a commencé sur le milieu. Le *Potemkine* a fait date justement parce que cela n'avait jamais été donné à reconnaître aussi explicitement auparavant. Ici pour la première fois, le mouvement de masse a le caractère pleinement architectonique, et pourtant pas du tout monumental (lire : Ufa), qui seul témoigne de la justesse de son enregistrement cinématographique. Aucun autre moyen ne pourrait restituer ce collectif animé de mouvement, plus : aucun autre ne pourrait encore communiquer une telle beauté au mouvement de l'effroi, de la panique en lui. De telles scènes sont depuis le *Potemkine* le propre inaliénable de l'art cinématographique russe. Comme ici la fusillade d'Odessa, dans le nouveau film *La Mère*, un pogrom contre des ouvriers d'usine inscrit les souffrances des masses citadines comme une écriture cursive dans l'asphalte des rues.

Conséquemment, on a fait *Potemkine* dans le sens du collectivisme. Le chef de cette révolte, le lieutenant-capitaine Schmidt, une des figures légendaires de la Russie révolutionnaire, n'apparaît pas dans le film. C'est, si l'on veut, une « falsification historique », mais cela n'a absolument rien à voir avec l'estimation de cette réussite. Pourquoi, de plus, des actions du collectif doivent ne pas être libres, celles de l'individu doivent l'être — cette jonglerie abstruse du déterminisme reste aussi infondable en soi que dans sa signification pour le débat.



La Mère, *de V. Poudovkine.*

Le caractère collectif de la masse en révolte doit évidemment s'accommoder aussi à l'antagoniste. Cela n'aurait pas le moindre sens de lui opposer des individus différenciés. Le médecin du bord, le capitaine, doivent être des types. Des types de bourgeois — Schmitz ne veut pas entendre parler de cela. Appelons-les donc des types de sadiques, qui ont été appelés par un appareil mauvais et dangereux au sommet de la puissance. Ainsi se trouve-t-on bien sûr à nouveau devant une formulation politique. On ne peut pas la contourner, parce qu'elle est vraie. Rien de plus impuissant que l'argument de « cas isolé ». L'individu peut être un cas isolé — l'incessante action de son caractère diabolique n'en est pas un, elle tient à l'être de l'Etat impérialiste et — dans certaines limites — de l'Etat tout court. On sait qu'il y a toute une série de faits qui ne conservent le moindre sens, le moindre relief, qu'au moment où on peut les tirer d'une contemplation isolante. Ce sont les faits avec lesquels les statistiques ont des rapports. Que Monsieur X mette fin à ses jours précisément en mars, cela peut être sans aucune importance dans la ligne de son destin isolé, mais par contre cela devient extraordinairement intéressant quand on apprend que la courbe annuelle des suicides atteint son maximum ce mois-là. De même les actes de sadisme du médecin du bord ne sont peut-être dans sa vie qu'un cas isolé, il a peut-être médiocrement dormi, ou trouvé un œuf mauvais à sa table de petit déjeuner. L'affaire ne devient intéressante que lorsqu'on prend en compte le rapport de la situation de médecin au pouvoir de l'Etat. Plus d'un a pu faire là-dessus des études très précises dans les dernières années de la grande guerre, et le sadique mesquin du *Potemkine* ne peut que faire pitié à celui-ci, lorsqu'il compare son action et sa juste punition avec les services de bourreaux que des milliers de ses collègues ont accompli — et impunément —, pour les hauts commandements, sur des infirmes et des malades il y a quelques années.

Potemkine est un grand film, une rare réussite. Il faut déjà le courage du désespoir pour lancer la protestation justement ici. Il y a autrement assez de mauvais art de tendance, parmi lequel le mauvais art socialiste de tendance. De telles choses sont déterminées par l'effet, comptent avec des réflexes émoussés, se servent de canevas tout faits. Ce film au contraire est concerté idéologiquement, calculé avec justesse dans tous ses détails, comme l'arche d'un pont. Plus violemment les coups lui pleuvent dessus, plus beau est le son qu'il rend. Seul celui qui le secoue du bout de doigts gantés n'entend rien et ne met rien en mouvement.

(Paru dans « Die Literarische Welt » n° 10, 3e année, 11 mars 1927, p. 7 sqq. L'extrait ici traduit est paru dans « Kinemathek », n° 38, 5e année, novembre 1967, numéro spécial « Zeitgenössische Dokumente zu den Filmen S.M. Eisensteins », Berlin-Ouest. Traduction de Bernard Eisenschitz.)

S. M. Eisenstein : De la Révolution à l'art, de l'art à la Révolution

La révolution d'Octobre a quinze ans.

Mon activité artistique en a douze.

Mes traditions de famille, mon éducation et mon instruction me destinaient à une tout autre carrière.

Je me préparais à être ingénieur. Mais l'engouement subconscient que j'éprouvais pour l'art me fit pencher dans mon métier d'ingénieur, non vers le côté mécanique et technologique de cette science, mais vers le côté qui touchait le plus près à l'art : l'architecture.

Cependant, il fallut que se déchaînât l'ouragan révolutionnaire pour que je m'affranchisse de l'inertie de la voie choisie une fois pour toutes et me permette de suivre mon penchant naturel, qui n'osait se faire jour tout seul.

Et ceci est la première chose que je dois à la révolution.

Il fallait ce renversement de tous les principes, ce revirement complet des conceptions qui s'opéra dans tout un pays, et deux ans de travail dans le génie sur le front rouge occidental et du nord, pour que le timide étudiant brise les chaînes du plan qui lui avait été tracé par la sollicitude paternelle dès son plus jeune âge, et, ayant abandonné ses études presque achevées et un avenir assuré, se jette lui-même dans l'inconnu que représentaient pour lui les perspectives de l'art.

Du front, j'arrive non à Pétrograd où m'attend une œuvre inachevée, mais à Moscou, où je vais en entreprendre une nouvelle.

Et, quoique bouillonnent et tourbillonnent déjà, dans toute la vie, les premiers grands souffles de l'art révolutionnaire qui vient, étant parvenu à l'art en général, je suis entièrement pris par l'art « en général ».

Au début, ma liaison avec la révolution est purement extérieure.

Par contre, je m'efforce avec avidité, armé des méthodes de la science, de pénétrer toujours plus profondément jusqu'aux sources vives de la création et de l'art, où je prévois d'instinct la même sphère de connaissances exactes, dont ma courte expérience d'ingénieur m'a donné l'engouement.

Pavlov, Freud, une saison passée chez Meyerhold, un travail chaotique mais fiévreux, destiné à combler les lacunes de mes connaissances artistiques, trop de lectures et mes premiers pas en qualité de décorateur et de régisseur au théâtre du Proletkult, voilà les étapes du combat singulier qui se livre contre les moulins à vent du mysticisme, érigés par la main serviable des sycophantes au seuil de l'art et de ses méthodes de création, pour ceux qui veulent, d'une intelligence lucide, conquérir les secrets de sa production.

La bataille était moins donquichottesque qu'elle ne le paraissait au début. Les ailes des moulins se brisent, et l'on découvre peu à peu la dialectique unique qui est à la base de chaque phénomène et de tout procès.

A ce moment, par ma formation intérieure, j'étais depuis longtemps déjà matérialiste.

Et c'est à cette étape de mon développement que s'opéra la vérification inattendue des résultats de mon travail analytique, par tout ce qui se passait dans la réalité.

Mes élèves en art, à mon grand étonnement, attirent brusquement mon attention sur ce que, dans l'alphabet de l'art, je leur enseigne selon la même méthode qu'emploie dans la salle à côté le professeur d'instruction politique pour les questions sociales.

Cette impulsion extérieure est suffisante pour que le matérialisme dialectique vienne remplacer l'esthétique sur ma table de travail.

Mil neuf cent vingt-deux. Année de combats. Il y a plus d'une décade.

Mon expérience personnelle du travail créateur expérimental dans la branche particulière de l'activité humaine se confond avec l'expérience philosophique des bases sociales de toute manifestation humaine et sociale, grâce à l'enseignement des fondateurs du marxisme.

Mais l'affaire ne s'arrête pas là. Et la révolution, par l'enseignement de ses maîtres de génie, s'engouffre déjà d'une manière tout autre dans mon travail.

Mes attaches avec la révolution se transforment en liens de sang.

Dans mon travail de création, ceci signifie le passage de l'excentricité théâtrale du « Sage » (transformation en représentation de cirque de la comédie d'Ostrovski « Pour tout sage il suffit d'un peu de simplicité ») qui était rationaliste jusqu'au bout, mais presque abstrait, par les pièces théâtrales d'agitation et de propagande : « Ecoute, Moscou » et « Les masques à gaz », jusqu'aux épopées révolutionnaires de l'écran, *La Grève* et le *Cuirassé Potemkine*.

L'aspiration à un contact encore plus étroit avec la révolution détermine ma tendance à une pénétration toujours plus profonde des bases dialectiques premières du matérialisme combatif dans le domaine de l'art.

Mes travaux cinématographiques ultérieurs, en même temps qu'ils répondent aux exigences sociales immédiates, constituent une tentative pour « simplifier » les mystères pratiques et expérimentaux de la création et les possibilités d'expression cinématographiques, dans le but de conquérir le maximum de moyens d'action artistique révolutionnaire et pour effectuer le réarmement pédagogique de la pléiade des jeunes bolcheviks qui forment la relève des maîtres du cinéma des premières années de la révolution.

Le centre de gravité de mes derniers travaux (*Octobre*, *La Ligne générale*) porte sur le travail expérimental et d'exploration.

Mon activité personnelle s'entremêle étroitement avec mon activité pédagogique et scientifique pratique régulière à l'Institut d'Etat du Cinéma.

J'écris des ouvrages théoriques portant sur les principes fondamentaux de l'art cinématographique.

Mes conceptions se sont définitivement formées. La révolution est acceptée. Mon activité est acquise jusqu'au bout à ses intérêts.

Reste à savoir jusqu'à quel point ma conscience et ma volonté y participent.

C'est ici qu'entre en jeu mon voyage à l'étranger.

L'étranger est l'épreuve suprême proposée au citoyen soviétique dont la croissance s'est poursuivie automatiquement et indissolublement avec la croissance d'Octobre, l'épreuve du choix libre.

L'étranger est l'épreuve suprême des travailleurs, qui détermine s'ils sont capables en général de créer en dehors de la révolution et s'ils peuvent exister hors d'elle.

En face des montagnes d'or d'Hollywood, cette épreuve se présenta devant nous, et nous la soutînmes, non dans la pose héroïque de l'orgueilleux renoncement aux biens et aux charmes terrestres, mais par notre refus organique et modeste de créer dans des conditions sociales différentes et dans l'intérêt d'une autre classe.

Et, dans cette incapacité à créer de l'autre côté de la ligne de démarcation des classes, se manifesta toute la force et la puissance de la révolution prolétarienne, qui balaie comme un ouragan tous ceux qui résistent à son assaut, et qui, comme un ouragan encore plus puissant, entraîne ceux qui ont choisi, une fois pour toutes, d'aller coude à coude avec elle.

C'est ainsi qu'agit, c'est ainsi que pense et qu'est chaque membre de la pléiade des artistes soviétiques.

Beaucoup d'entre nous sont venus par la révolution à l'art. Et tous, nous en appelons à l'art par la révolution ! *« Sovietskoïe Kino »*, 1933 *n°* 1-2 *« Œuvres Choisies »*, *T.* 1, *p.* 81. *Paru in « La littérature internationale »*, 1933 *n°* 4.

LECTURES

Sur S. M. Eisenstein par Grigori Kozintsev

Bonnes feuilles du livre « L'écran profond », publiées dans « Iskousstvo Kino » n° 11, 1966. Une partie de ce texte avait précédemment paru dans le numéro d' « Iskousstvo Kino » consacré à S.M.E. à l'occasion du soixantième anniversaire de sa naissance (janvier 1958).

Il est arrivé ceci : tout à coup, ceux qui étaient des camarades sont devenus des rues. J'habite rue des frères Vassiliev (1), alors que pour eux, le temps n'est pas encore venu d'apparaître dans ces pages : ils ne sont pas encore nés au cinéma. Il y a à Moscou une rue Poudovkine; sur le mur d'une maison on voit un bas-relief. Je ne sais qui est ce personnage de sexe masculin représenté de profil : il ne rappelle guère Vsevolod Poudovkine. Quant à Dovjenko, il est devenu non seulement studio cinématographique (2), mais aussi un bateau. Le bateau navigue sur ce Dniepr qu'il aimait tant.

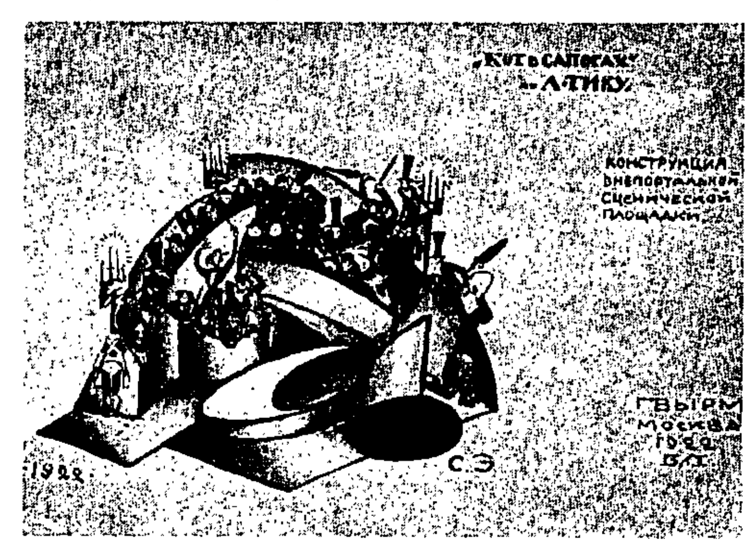
Voici quelques années, s'ouvrait à Paris une exposition de dessins. Elle avait été réalisée avec beaucoup d'amour et de respect. Les dessins, souvent griffonnés sur des bouts de papier (voire sur les marges d'un livre ou d'un programme) étaient présentés dans les vitrines sur un fond de soies et de brocarts; en guise d'ornement, s'étalaient autour les pièces détachées des premiers appareils de prises de vues. L'exposition se tenait dans une salle d'un hôtel particulier du XVIIIe s., aux portes peintes par Fragonard. Les dessins reposaient, comme autant de joyaux, sur des soies anciennes rebrodées d'or et d'argent.

Cette exposition pérégrinait à travers les capitales mondiales.

Je connaissais fort bien certains de ces dessins. Et je voudrais parler des circonstances au cours desquelles je les vis pour la première fois.

Sur le plafond sont peints des cercles concentriques noirs et orange vif ; ils ressemblent à une cible, mais sont trop grands. Et puis pourquoi placer une cible en ce drôle d'endroit ?... C'est le plafond de la chambre d'Eisenstein aux Clairs Etangs (3), modeste chambre d'un jeune garçon de 22-23 ans, encore peu connu, mais « qui promet », comme on dit des artistes. Le maître du logis parle d'une voix au timbre bizarrement aigu, pas encore muée, il raconte ses projets. Dans un coin de la pièce, il va soulever le couvercle d'une grande malle. Au début du siècle, de nombreuses familles possédaient de telles caisses recouvertes de cuir élimé et cerclées de fer : on y gardait pendant l'été les « rotondes » fourrées de renard et les pelisses doublées de martre, abondamment saupoudrées de naphtaline. La malle est pleine de papiers jusqu'aux bords. Il y a des esquisses à l'aquarelle ou à la gouache, des dessins (certains d'entre eux se retrouveront plus tard à Paris, dans les vitrines, sur fond de soies), des cahiers avec des notes en plusieurs langues, des reproductions (certaines choses sont soulignées, entourées d'un trait de crayon de couleur). Ce sont des projets de mises en scène, les canevas de spectacles les plus divers : comédie, variétés, tragédie, danse. Il y a aussi une collection de gravures japonaises, une série de caricatures de Grichka Raspoutine de 1917, une ancienne édition des farces de Tabarin et « Les aventures de Fantomas » au complet (objet de ma folle envie).

Accroupi devant la malle, Eisenstein parle de ses plans. Pour la mise en scène de Shaw (4), il voudrait construire sur le plateau un « trottoir roulant » et des ascenseurs de chaque côté ; le dialogue doit se dérouler dans les cabines, au rythme des ascenseurs qui montent et descendent; ce héros de Jack London (voilà l'esquisse) deviendra un cube, à l'aide de rembourrages, et son adversaire (autre esquisse) sera une boule; chez lui tout aura cette forme — ventre-boule, nez-boule, doigts-boulettes (5).



Ebauche pour le décor de la pièce de L. Tieck « Le chat botté », 1921.

Des centaines de feuillets sortent de la malle. C'est une malle enchantée. Elle est bourrée d'inventions, pleine de fantaisie. La force débridée des idées insolites dilate les parois. Malgré les cercles de fer, la malle risque d'exploser sous

1) Pseudonyme de Guéorguy Vassiliev (1889-1946) et de Sergueï Vassiliev (1900-1959), réalisateurs de *Tchapaïev*. Ce n'est qu'en 1929 que les deux amis devaient arriver à Léningrad — et « naître au cinéma ».

2) Les studios de Kiev portent le nom d'Alexandre Dovjenko.

3) Quartier de Moscou.

4) En 1922, S.M.E. a fait les esquisses pour les décors et costumes de « La maison des cœurs brisés ».

5) Il s'agit du « Mexicain », première mise en scène théâtrale de S.M.E. (Théâtre du Proletkult, janvier 1921.)

la poussée des passions qui bouillonnent, se déchaînent dans cette vieille caisse. La malle est pleine : rien n'a encore été réalisé. La vie ne fait que commencer.

Eisenstein est mort à cinquante ans. Il n'a accompli, je pense, qu'une faible partie de ses projets. Mais même cela a suffi pour faire un chapitre — non seulement de l'histoire du cinéma, mais encore de l'histoire de la culture.

Il y eut une période où de nombreux articles s'étendaient avec complaisance et en détail sur tout ce qui manquait à Eisenstein. Tout ce qu'il devait encore assimiler, à quoi il lui fallait atteindre, ce qu'il devait rejeter. Les temps ont changé. Subitement, on ne sait comment, mais dans tous les articles (souvent écrits par les mêmes auteurs), il se retrouva en possession de tout ce qu'il fallait. Et on aurait dit qu'il n'avait rien à rejeter non plus. Dans son secteur, il était un administrateur non seulement parfait, mais exemplaire : tout le monde aurait dû être exactement ce qu'il était. Les journaux parlaient de lui comme un journal mural parle du président du comité de l'usine qui prend sa retraite: bon, gentil, compréhensif, compatissant, sensible.

Dans la bibliothèque de VGIK, sont accrochées au mur les photographies de tous les enseignants.

Au centre : les portraits d'Eisenstein, de Poudovkine, de Dovjenko. D'ailleurs, à présent, on les mentionne tous ensemble, en vrac. « Les traditions d'Eisenstein, Poudovkine et Dovjenko. » Comme on ferait le signe de croix en pénétrant dans la cinématographie. Sans conteste, c'est une excellente habitude : rendre hommage, payer tribut. Mais on voudrait que ledit tribut fût payé non en geste mécanique, mais en vivante mémoire. Et que l'on rende hommage non à des notions abstraites, mais à des hommes. Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko étaient des êtres différents : chacun d'eux était un homme très particulier et un créateur individualisé.

Des hommes comme Eisenstein naissent une fois par siècle. La nature humaine inspirée atteint là aux sommets de l'évolution. Et se forme un instrument d'une extraordinaire force de résonance, unique et irremplaçable : l'univers spirituel d'un homme, ajoutons : d'un génie. Si cet homme est un artiste, son monde intérieur va marquer le monde réel de son temps. Il va vaincre le temps : saisie dans l'une quelconque de ses parties essentielles, l'époque continuera à vivre dans l'art. Un pareil reflet ne ressemble pas au refllet d'un miroir, ça, c'est connu. La qualité de l'image dépend de la surface reflétante. Le plus grand des maîtres — le temps — polit cette surface. Travail d'une complexité et d'une finesse infinies. L'usinage par des moyens coopératifs et selon les étalons, ne mène qu'au gâchis de l'amalgame, voire à la fêlure de la vitre. L'électrocardiogramme enregistre cette fêlure.

L'art d'Eisenstein était indissoluble de ses penchants, de la particularité de ses goûts. Ces penchants et ces goûts se révélaient en tout : dans le caractère de la création, l'arrangement de la chambre, la manière de parler. Où qu'il vécût, en entrant dans son cabinet de travail on comprenait à qui appartenait le logis. Ici, tout portait l'empreinte du maître de la maison. Les livres s'entassaient dès l'entrée : au-dessus du porte-manteau, sur des rayonnages (en double rangée — la place manquait), sur les tables, les chaises, partout — philosophie, peinture, psychologie, théorie de l'humour, histoire de la photographie, dictionnaires de slang et d'argot, cirque, caricature... l'énumération seule des genres prendrait trop de place. L'érudition s'accompagnait d'une vraie passion pour l'invention cocasse. Tout le temps il jouait avec quelque chose : un étrange bas-relief apparaissait sur le mur — une mappemonde sciée en deux, insérée dans un superbe cadre Renaissance; un chandelier d'argent à sept branches se transformait en support pour cravates ; sur le montant du rayonnage à livres s'étalait toute une galerie de visages surprenants, avec des dédicaces — depuis Gilette, l'inventeur du rasoir de sûreté, jusqu'à l'étoile fin-de-siècle Yvette Guilbert; sur le haut de l'armoire s'alignaient les figurines du théâtre chinois et les anges en bois russes. A la place d'honneur — un gant de caoutchouc dédicacé par le comique « dingue » Harpo Marx (dans son numéro de music-hall, Harpo trayait ce gant, comme une vache). Par un je ne sais quoi, les chambres rappelaient les fragments de décors de théâtre et les objets — les accessoires de carnaval. Rien de commun avec les collections d'un amateur d'antiquités. Ici tout était mélangé, pas l'ombre d'une quelconque unité de style. Les voisinages se déterminaient par les contrastes. L'irrespect pour l'esthétisme était flagrant : un fauteuil recouvert de brocart voisinait avec la chaise en tubes métalliques ; à côté de broderies en perles de couleur traînaient des cartons coloriés des corridas et trônait un Bouddah de porcelaine au ventre doré.

Les livres étaient sa passion. La bibliothèque se trouvait en état de mouvement perpétuel; les livres n'avaient jamais la paix : tomes mélangés, signets pointant de partout; les marges étaient couvertes de notes, parfois de petits dessins; de nombreuses lignes étaient soulignées, souvent aux crayons de couleur. Les objets étaient entraînés, eux aussi, dans ce tourbillon (la décoration de la pièce changeait fréquemment). Et tout cet amoncellement de reproductions, de curiosités, de traités — depuis l'étude sur la pensée primitive jusqu'au recueil de rébus du siècle passé — s'amalgamait en une sorte de bloc d'argile : le sculpteur le malaxe, cherche à transformer le tout en une matière malléable, en matériau pour son travail. Hors de ce conglomérat, on ne peut comprendre le milieu nutritif de l'art d'Eisenstein.

Les images — fruit des années de labeur de l'artiste — sont en étroite parenté entre elles. Extérieurement, les aînées peuvent ne pas ressembler aux plus jeunes, mais toutes font partie de la même famille — et c'est l'artiste lui-même, c'est son monde intérieur, mouvant, aux traits changeants, en pleine évolution. Et, cependant, c'est le monde intérieur du même homme. Les films, l'appartement, les dessins, la recherche — tout cela est un seul et même homme. Se formait sa biographie — le chemin de l'enfance à l'âge mûr. Il obtint facilement la gloire mondiale ; trouver du travail, l'achever selon ses désirs s'avéra plus difficile. A présent il n'est plus. Mais le destin de son art est déjà forgé. Et son art — c'est lui-même, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. Et jusqu'aujourd'hui il continue à traîner avec lui à travers le monde la grande malle de cuir pleine de dessins et de gravures, la passion pour la culture mondiale et pour les genres d'humour insolites.

Seulement, à présent, tout cela n'appartient plus à lui, mais à l'histoire de la culture mondiale. Tout, et la malle, et les gravures préférées (elles ont conservé l'empreinte de son goût) et les farces malicieuses (elles aident à mieux le connaître).

Tous ces biens, je me sens peu apte à les évaluer. Evidemment, ils sont de valeur inégale. La mort est un prévôt sévère, disait Shakespeare, l'arrestation ne traîne pas (6). Et l'on ne peut aller en appel. Ce qui arrive ensuite est moins simple. Le temps dispose de sa propre douane, les choses y sont plus embrouillées : fouillant les bagages de l'artiste, une décennie élimine souvent ce que la suivante laissera volontiers passer. Nous ne connaissons pas encore la valeur réelle de ce qui fut réalisé par Eisenstein.

Après l'exposition de ses dessins, la presse mondiale écrivait : nous sommes en présence d'un grand dessinateur, ces pages sont dignes d'être comparées aux esquisses de Toulouse-Lautrec, Daumier, Matisse... Ce fut un savant, affirment des chercheurs sérieux après lecture de ses textes. Lors des compétitions de réalisateurs du cinéma, son nom prend invariablement la première place.

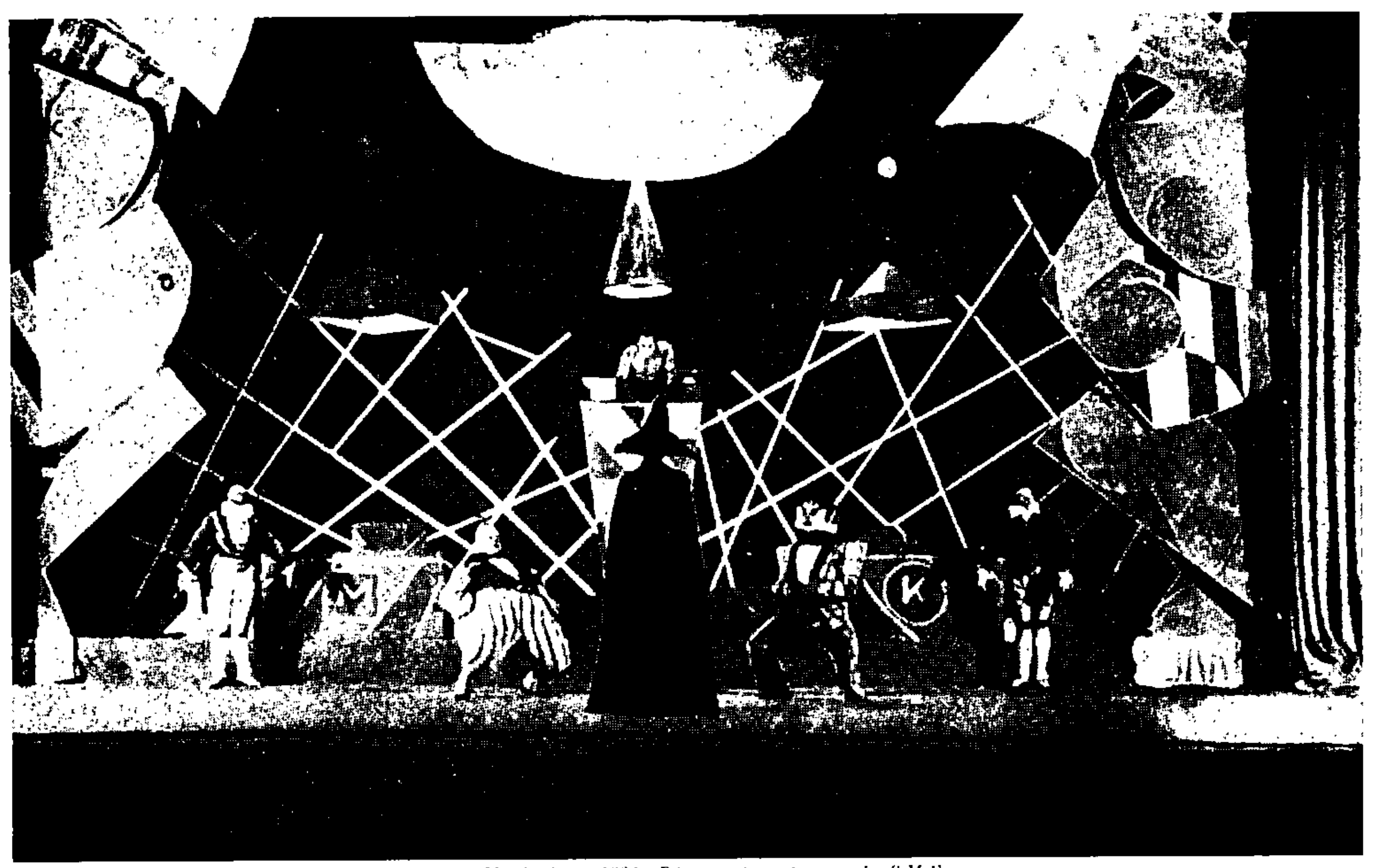
S'ensuit-il qu'il fut également heureux dans tous les domaines, qu'il changeait, non sans plaisir, d'activité, abordait tantôt un domaine, tantôt un autre ? S'ensuit-il que l'harmonie régnait dans son monde intérieur ?... Non, je ne dirais pas cela. La question ne se posait pas quant au calme olympien et l'équilibre classique. C'est précisément l'inverse qui le caractérisait : l'insatisfaction, l'incapacité de rester dans des limites quelconques, le besoin de dépasser les bornes. Tout ce qu'il écrivait, dessinait, réalisait, filmait, tout filait en avant, quelque part au-delà du cadre, débordait la forme dans laquelle il tentait d'enfermer ses sentiments et ses pensées. C'est ainsi qu'il vécut : en renversant, en démolissant, en dépassant. Comme il se dépêchait !... Dans ses manuscrits, l'écriture vole, fonce à toute vapeur, les mots sont interrompus par des dessins, la ligne court, d'autres mots s'inscrivent — mais ce sont déjà des mots anglais, allemands, français... Et dessous, le parachèvement d'une énorme initiale tourbillonnante — la signature, comme le graphique du rythme de sa pensée.

Partout il se sentait à l'étroit. Le projet ne pouvait tenir sur le papier — il fallait prolonger le geste, coudre le costume, l'essayer sur un être vivant... Etait-il donc un décorateur théâtral avant tout ?... Non, lui seul pouvait monter un spectacle sur les plateaux qu'il avait inventés; un autre metteur en scène n'eut rien tiré de son dialogue entre l'homme-cube et l'homme-boule... Il avait suffi de le laisser monter sur la scène pour qu'aussitôt il bondisse dans la salle en construisant un ring de boxe au milieu des spectateurs du Pro-

6) Fervent « shakespearien ». G. Kozintzev a publié un livre : « Notre contemporain Shakespeare ». Après son film *Hamlet*, il vient de terminer *Le roi Lear*.

Haut : *« Sur quoi je travaille »*
Photo prise aux Etats-Unis. Inscriptions de S.M.E. sur la photo : en haut, « Pathos » et « Extase », à gauche « Mouvement expressif », à droite « Dramaturgie de la forme cinématographique ».

Bas : *Scène du spectacle « Léna », 1921.*
Décors et costumes de S.M.E.



« Le Mexicain », 1921. Décors et costumes de S.M.E.

letkult. Dans « Le Mexicain » (sa première mise en scène) il déchira la texture théâtrale par un réel match de boxe. Il lui a suffi de toucher à Ostrovski (6 bis) pour qu'il ne reste plus trace ni de la pièce ni du théâtre.

Dans les gros ouvrages sur l'histoire du théâtre et du cinéma soviétiques (éditions des années 50), ses réalisations théâtrales étaient notifiées à Eisenstein comme autant de condamnations portées sur un extrait de casier judiciaire. A présent on en parle avec une douce indulgence — erreurs de jeunesse ! Je crois d'ailleurs qu'il y a eu un non-lieu et que le casier en question a été remplacé par un vierge. Les années passent. Les gros ouvrages traînent dans la poussière des librairies d'occasions, alors que tout ce qui se rapporte à Eisenstein est côté à son poids d'or.

Dans sa jeunesse l'homme est différent de ce qu'il est à trente ans. Il devient alors autre — mais c'est toujours le même homme. Quand il est chiot, le lion ne possède pas encore sa force, mais c'est un lionceau et non une brebis bêlante. Eisenstein « extravaguait » par excès de forces, de sentiments qui le remplissaient. En ces années-là, avec ces sentiments-là on ne pouvait devenir un prix d'excellence de l'école du théâtre Maly (7). Et cela, ce n'était plus le fait d'Eisenstein mais de l'époque. Le temps ne le permettait pas. Quant aux sentiments qui saturaient Eisenstein, on n'allait pas tarder à les connaître. On a tenté de l'insérer dans les limites du Proletkult, du LEF (8) — les cloisons des groupes éclataient, tombaient en morceaux. Qu'avait-il de commun, lui, l'amoureux de la culture universelle, avec la négation de cette culture ?... En quoi consistait l'utilitarisme de sa parodie clownesque ?... Il abandonnait un travail avant même de l'avoir repensé pour de bon — et allait de l'avant. Déjà « Masques à gaz » (la pièce de Sergueï Trétiakov) devait être jouée dans une usine à gaz. Le spectacle ne vit pas le jour. C'est un grand cinéaste qui naquit. Mais le cinéaste débordait le cadre du cinéma. L'écran fut ébranlé par ses idées. Son tout premier projet : sept époques de la série « De la clandestinité à la dictature ». Toutes les formes du mouvement révolutionnaire, de la cellule clandestine au parti vainqueur (imprimeries clandestines, grèves, soulèvements, etc.) ; toute la révolution « pleine et entière ». Seule, *La Grève* a pu être tournée. Mais là encore, il ne s'agissait pas d'un quelconque arrêt de travail, mais bien d'une épopée : la charge de la police contre les grévistes était montée parallèlement à l'abattoir... Il commença par vouloir filmer toute l'année 1905 — à travers tout l'empire Russe : le résultat des coupures et abréviations fut *Le Cuirassé Potemkine*.

Il était toujours à court de format, de devis, de délais. Les moyens manquaient — dans tous les sens — pour accomplir les projets. La passion de l'infini l'habitait : les œufs de Pâques en porcelaine peinte, accrochés sous les icônes dans les appartements du tsar au palais d'Hiver, lui furent prétexte à la confrontation de toutes les religions (*Octobre*) ; le taureau kolkhozien plantait ses cornes dans les nuages, tel un symbole panthéiste (*L'Ancien et le Nouveau*) ; sur le chemin du canal de Fergana, Eisenstein décida de s'occuper, par la même occasion, de Tamerlan (9).

Les associations — leur monde était infini — crevaient l'œuvre. Ainsi, c'est non en passant de l'un à l'autre, mais en faisant exploser l'un par l'autre qu'avançait... non, n'avançait pas, bondissait en avant son art : dessin, esquisse, décor, la scène, le théâtre à l'usine, l'écran... Mais l'écran aussi lui semblait insuffisant, étriqué.

Qu'est-ce qui le poussait dans cette recherche insatiable, ne le laissait pas en paix, l'obligeait sans cesse de reprendre la route ?...

6 bis) La comédie classique d'Alexandre Ostrovski « Pour tout sage il suffit d'un peu de simplicité », mise en scène par S.M.E., comportait une « ciné-attraction » — *Le journal de Gloumov*, premier film de S.M.E.

7) Théâtre de répertoire classique, équivaut à la Comédie française.

8) Proletkult (Proletarskaïa Koultoura), organisme fondé en 1917, prétendait créer « en laboratoire » une culture prolétarienne qui ne devrait rien à l'héritage du passé. (Disparut en 1932.) LEF (Lévyi Front Iskousstva, Front Gauche de l'art), groupement littéraire et artistique (de 1923 à 1930), avait à sa tête Maïakovski qui rompit avec le mouvement en 1928. Cf. « Russie Années Vingt », *Cahiers* n° 220/21.

9) En juin-octobre 1939, S.M.E. et l'opérateur E. Tissé travaillèrent aux premières prises de vues sur le tracé du futur « Grand canal de Fergana » en Asie centrale. Le film n'a pas été terminé, en raison de la guerre.

« 1924-1929 — première période, sous le signe dominant des tendances du montage et du typage » écrivit-il à propos du plan quinquennal cinématographique. Oui sans doute, c'étaient les principaux moyens expressifs de ce temps. Mais leur élaboration était due à un tout autre « signe dominant ». Ce signe était commun à tous les arts de ces années-là : découverte d'une matière nouvelle ; sentiment de la puissance de cette matière et de l'impossibilité de l'exprimer par les formes du passé. L'énormité même des chiffres prenait un sens pathétique.

150 000 000 est le nom de l'artisan de ce poème.
La balle est le rythme.
La rime — la flamme de maison en maison.
150 000 000 parlent par mes lèvres.
Par la rotative des pas
sur le vergé du pavé des places,
est imprimée cette édition.

Cette intonation n'est pas seulement celle des vers de Maïakovski, c'est aussi celle des séquences d'Eisenstein. L'épique des chiffres — scènes de masses ; « le vergé du pavé des places » — lieu de l'action; « la flamme de maison en maison » — le montage.

Pour qualifier le montage d'Eisenstein, « la flamme » est sans doute un mot trop paisible. Il serait plus juste de parler d' « explosion » et rappeler d'autres strophes (en parlant de ces années-là, on revient toujours à Maïakovski) :

Pour parler comme nous,
la rime est un baril.
Baril de dynamite.
La ligne —
c'est la mèche de la mine.
L'alinéa consumé,
la ligne fulmine
et
en strophe
va sauter en l'air
la ville.

Et réellement, les strophes des séquences volaient en l'air. Tantôt l'action prenait de la vitesse, s'emballait follement; tantôt, au moment de la suprême tension, elle semblait s'arrêter, la seconde devenait éternité : tout se figeait et seules bougeaient, cherchant à tâtons la cible, les tourelles du navire de guerre. Voilà huit lustres que ces séquences ont été filmées, mais chaque spectateur dans la salle a toujours l'impression que c'est sur lui que sont braqués les canons, que c'est vers lui qu'avance, arme au bras, la file des soldats.

Il est difficile de surestimer *Le Cuirassé Potemkine*. Eisenstein a démontré que le contenu d'un film pouvait consister non en une rivalité amoureuse, mais en lutte du peuple pour la justice. La dimension historique naissait non dans un reflet étriqué, mais directement, dans toute sa menaçante grandeur. Tout ce qu'effleurait Eisenstein se mettait à vivre — la mer, la bâche, les machines du navire, les degrés de l'escalier d'Odessa — tout devenait immense, significatif, à jamais mémorable. Les gens de notre époque ont gardé le souvenir des objets les plus simples : le landeau d'enfant, le pince-nez brisé, le cierge dans les mains du marin assassiné. Pour un tel art que signifient le temps, les frontières, les censeurs ?... Le monde entier, semble-t-il, a déjà vu comment le drapeau rouge, colorié à la main, est hissé au sommet du mât.

Gogol avait écrit jadis : « *Théâtre et théâtre sont deux choses différentes, de même que le ravissement du public peut être de deux sortes : une chose est le ravissement de voir une danseuse de ballet lever plus haut la jambe, et autre chose le ravissement, lorsque par sa parole bouleversante, un puissant acteur fait lever plus haut tous les nobles sentiments de l'homme.* »

Cette parole bouleversante, Eisenstein l'a prononcée. Il fut évident qu'il y « avait cinématographie et cinématographie ». Une chose, quand un adroit tâcheron amuse les spectateurs avec des aventures élaborées en studio et des passions de pacotille, et autre chose lorsque sur l'écran revit, dans toute sa réalité, la tragédie populaire.

Le premier sentiment provoqué par le cinéma fut l'étonnement : le mouvement qui revivait à l'écran surprenait. Puis un homme grimaçant se mit à courir sur la toile : on l'aspergeait avec un tuyau d'arrosage, on lui lançait au visage une tarte à la crème, la salle croulait de rire — on tournait les premier films comiques. Plus tard, le traître accablait l'innocence — les larmes sentimentales perlaient aux yeux des spectateurs.

Eisenstein enseigna à la cinématographie l'art de bouleverser.

Il créa l'épopée au cinéma. L'envergure, perdue au théâtre depuis des siècles, revint à l'écran. A nouveau — et dans une qualité nouvelle — naissaient le pathétique, l'horreur tragique, la pathétique compassion. Les foules, des milliers de gens — directement et non à travers les protagonistes — devenaient les héros de la tragédie. Un écran nouveau était né. Le cinéma (naguère encore « le cinoche ») non seulement prit place en égal parmi les genres les plus nobles de la création artistique, mais encore et pour quelques années, se trouva placé sur la chaire du professeur. Durant une certaine période, c'est sur l'écran que l'époque réussit à s'exprimer avec le maximum de puissance.

L'art des années 20 dépasse de loin les limites de son temps, il vainquit le temps. Quant à Eisenstein, il dépassa bien d'autres limites encore. Plein de forces, un triomphe sans précédent lui donna des ailes et il se jeta en avant ; demeuraient en arrière non seulement les films tournés dans d'autres pays, mais la notion même de la cinématographie. Il avait déjà balancé à la poubelle le théâtre sénile : dans de nombreux articles, Sergueï Mikhaïlovitch expliquait scientifiquement tout ce qu'il y avait de retardataire dans cette manière artisanale d'agir sur le spectateur. A présent, retroussant les manches, il s'en prenait au cinéma. *Potemkine* avait prouvé qu'il était possible de bouleverser une salle de spectacle sans scénario, sans intrigue, sans acteurs. Quelle œuvre pouvait égaler pareille puissance d'action sur le public ?

Il semblait à Eisenstein que le temps était venu de planifier le miracle artistique. Encore un effort — et sera trouvée la pierre philosophale. Alors n'importe quelle matière se transformera en or pur. Et cet or pur — les compositions qui bouleverseront les âmes humaines — n'aura rien de commun avec ce qu'on nommait « la cinématographie d'art ». L'art nouveau allait s'élaborer quelque part à la jonction de la science et des formes monumentales de l'art — fresques, symphonies, rituels tragiques du théâtre antique — là où vit la structure du pathétique.

Pour comprendre l'art d'Eisenstein, il convient de voir dans ses films les recherches inachevées — et dans ses recherches les films qu'il n'a pas tournés. De tout ce qu'il a réalisé, peut-être *Potemkine* seul représente une œuvre achevée — et encore parce que les délais étaient trop courts : le temps manquait de tout repenser à fond.

On a peu d'estime aujourd'hui pour les déclarations esthétiques : qui de nos jours accorde encore quelque valeur aux mots lorsqu'il s'agit de l'art ?... Il en allait différemment pour notre génération : n'ayant réalisé que fort peu, on cherchait déjà à bâtir une théorie, on rassemblait les élèves (10). Dans une certaine mesure, les jeunes réalisateurs étaient aussi des chercheurs. L'horizon ne se bornait pas aux réalisations et les projets débordaient le film. Les recherches ressemblaient à un script, à un journal intime, à un sténogramme de sensations. L'essentiel tenait moins à l'analyse qu'aux pressentiments. Il n'est guère facile aujourd'hui de se dépatouiller dans ces vieilles paperasses. Même le langage appartient à un autre temps.

Les tout premiers écrits d'Eisenstein avaient déjà ce caractère particulier qui n'appartenait qu'à lui. Frappait l'étrangeté de l'amalgame : les idées artistiques les plus délirantes et le ton académiquement impassible, une phraséologie scientifique.

« *Le spectateur est pris en tant que matière théâtrale fondamentale; le conditionnement du spectateur dans le sens (l'état d'esprit) désiré est le problème de tout théâtre utilitaire (propagande, réclame, cours d'hygiène, etc.)...* » écrivait-il dans « Le montage des attractions ». « *L'outil du conditionnement — toutes les parties composantes de l'appareil théâtral (le « parler » d'Ostoujev (11) au même titre que la couleur du tricot de la prima donna, le coup de cymbales autant que le monologue de Roméo, le grillon du foyer (12) pas moins que les coups de feu tirés sous les sièges des spectateurs) — toutes ces composantes, dans leur diversité, ramenées à l'état d'une unité — qui légalise leur présence — à leur état d'attractions.* »

Cela fut écrit en 1923, et la lutte contre l'académisme à l'aide de genres inférieurs, les juxtapositions sidérantes par

10) Allusion à lui-même : à 18 ans, G. Kozintzev était le fondateur (avec L. Trauberg) et le maître incontesté du groupe FEKS.

11) Alexandre Ostoujev (1874-1953) acteur, interprète du répertoire classique.

12) La pièce de Dickens « Le grillon du foyer » était une réalisation célèbre du Théâtre d'Art. L'atmosphère — chant du grillon et de la bouilloire — y tenait une grande place.

le contraste, le culte des trucs — tout cela avait déjà un certain passé. Toutefois, nul jeune ne recourait à la terminologie scientifique, la sérénité du ton était hors question. Et personne n'avait encore ressenti le tricot de la prima donna en tant qu'une « unité ». On aurait pu penser qu'Eisenstein se servait de la théorie du LEF : utilitarisme, tendance marquée, commande sociale. En fait, et le terme « attractions », avec ses sonneries de grelots, et les fringantes associations de cirque, et l'objet (music-hall d'après Ostrovski) n'avaient aucun rapport avec le constructivisme. Dans le même numéro de revue où est publié l'article d'Eisenstein figure une photo — le « fonctionnel » LEF : deux fauteuils s'assemblent en lit. Non, les « unités » de Sergueï Mikhaïlovitch s'additionnaient en une autre somme.

Par quelque cheminement inconnu, les mots pesants se changeaient en spectacle effréné. Je ne pense pas que s'effectuait « le conditionnement du spectateur dans le sens désiré » au moyen d'ampoules s'allumant dans le corsage de l'actrice Yanoukova ou de la promenade sur fil de fer de Grigori Alexandrov-Gloumov. Et il n'y avait pas l'ombre de « sens » dans le spectacle : ni propagande, ni réclame ni cours d'hygiène.

C'était l'audace insolente du jeune temps. Et c'était aussi une partie du monde intérieur d'Eisenstein. La pesanteur académique des formulations était également une partie de ce monde : déjà mûrissait, se formait la pensée téméraire qui n'avait rien d'une plaisanterie.

Essayons de lire cette phrase difficile, d'une longueur interminable (comme disait Mark Twain, on pourrait y rouler à bicyclette) :

« L'attraction (dans le plan théâtral) c'est — tout moment agressif du théâtre, autrement dit tout élément théâtral qui soumet le spectateur à une action sensorielle ou psychologique expérimentalement vérifiée et mathématiquement calculée en vue de provoquer chez le sujet récepteur des chocs émotionnels déterminés qui, à leur tour et dans leur ensemble, peuvent seuls déterminer la possibilité d'une perception idéologique de la démonstration — la finale déduction idéologique. »

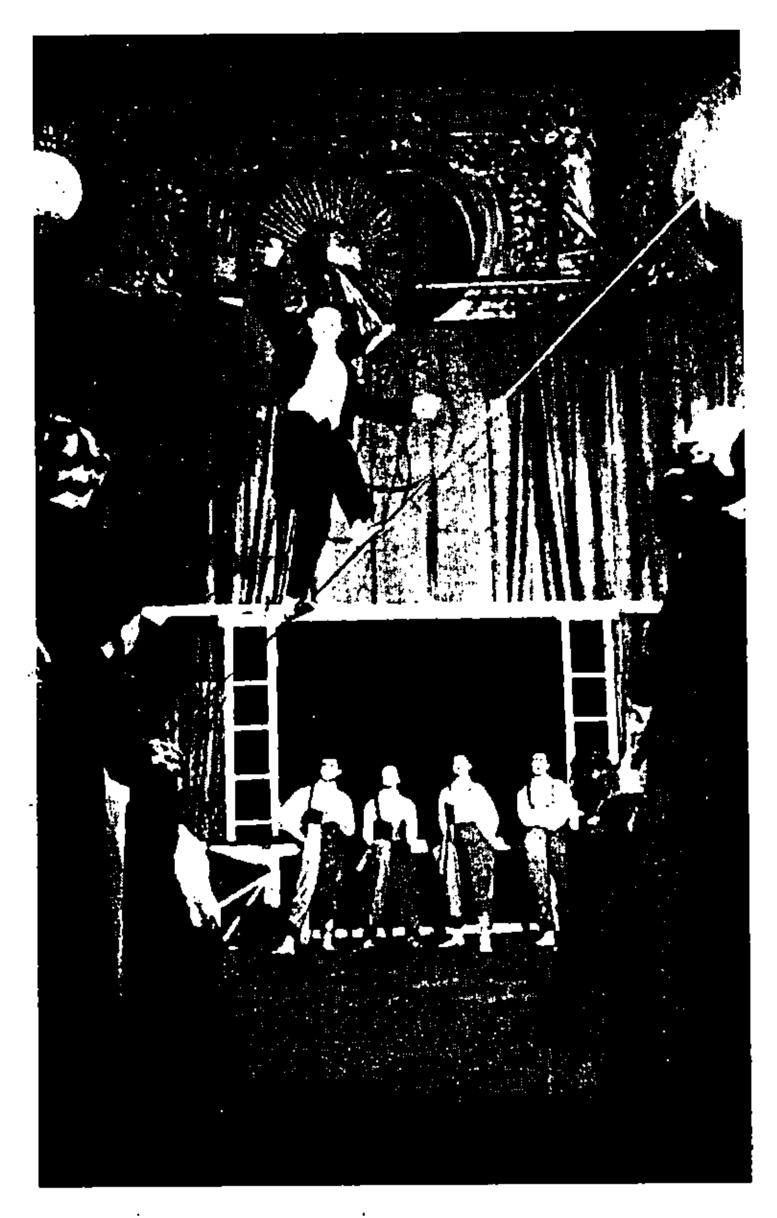
On ne trouve ici nul mot creux ou inutile. Et « expérimentalement vérifiée », et « mathématiquement calculée » ne sont pas des tournures littéraires. Eisenstein visait exactement cela : vérifier expérimentalement l'action sur le public et en déduire une formule. L'action devait s'élever au niveau du bouleversement et le calcul devait être mathématique. C'est à quoi il s'est appliqué.

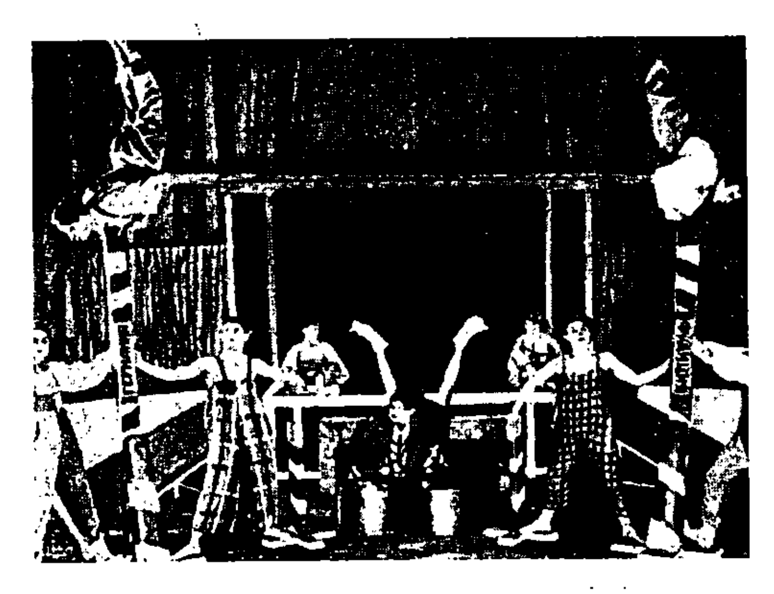
A présent, tournons-nous vers les ouvrages écrits non par le « gauchisant » du début des années 20, mais par le docteur ès arts, le professeur. J'ouvre non la revue de 1923 — sur la couverture il y avait un photomontage : un gorille vise d'une flèche un avion — LEF — tandis que de l'avion, comme un javelot vole sur le velu partisan de l'artistisme un stylo... J'ouvre les épais volumes des Œuvres d'Eisenstein. Sur la jaquette du tome 3 — l'auteur. Immense front déjà dégarni; au revers du veston — une décoration. Le visage est grave, concentré dans le calme d'une profonde pensée.

Je relis « La non-indifférente nature » (13) (1945-1947), analyse de la structure de l'extase et du pathétique, la somme d'un travail de plusieurs années embrassant maint domaine de la culture. Malgré les différences des matières et des méthodes d'investigation, le but demeure le même. De nouveau, armé à présent de toute la force de la science, se dévoile le mécanisme du bouleversement émotionnel. De diverses expériences des phénomènes de l'extase une formule est déduite.

Mais, chose bizarre : aux jours du cirque délirant, Eisenstein parlait des attractions avec une gravité académique, alors qu'à présent, parlant de la science, le ton devient souvent tout autre... Quel est-il donc ?...

En lisant ces centaines, peut-être ces milliers d'exemples, en s'étonnant de l'érudition, on se met tout à coup à penser que dans ces pages d'analyse et de recherche les objets apparaissent sous une lumière étrangement éclatante : les couleurs rutilent en illumination de fête, tout se fait bruyant et paré, on a l'impression que battent les tambours, chantent les trompettes, sonore et brillante apparaît la splendide parade de cirque. Quelles attractions n'y trouve-t-on pas !... Dans leurs splendides habits, les acteurs Kabuki s'avancent sur la route des fleurs ; le fondateur de l'ordre de Jésus, le père Ignace de Loyola en personne enseigne les « exercices » — la gymnastique de l'extase; Frédéric Lemaître (« en robe de chambre pourpre et or, royale... »); El Greco; Webster —





Scènes de « Pour tout sage il suffit d'un peu de simplicité », d'après Ostrovski.

13) Voir « Cahiers du Cinéma » nos 211, 213, 214, 216, 217, 218.

auteur de sanglants mélodrames du siècle de la reine Elisabeth Tudor; Giovanni Battista Piranesi (« ... l'entassement des perspectives qui s'éloignent touche à la démence des visions de drogué... »).

Et subitement — cela peut arriver en science tout comme en poésie — le héros lyrique, l'auteur lui-même apparaît, non seulement sous les traits d'un savant, mais aussi comme un magicien, un prestidigitateur tirant de son insondable chapeau des rubans de satin, des éventails éclatants, des verres de vin multicolore, des colombes blanches, des ombrelles japonaises... j'allais écrire : des poèmes de Whitman et la musique de Wagner.

Il ne faudrait pas croire que cette frivole comparaison jette une ombre sur la valeur scientifique de la recherche. Que pourrait-on appeler science dans l'histoire du cinéma, si ce n'est les travaux d'Eisenstein ?... La comparaison (Sergueï Mikhaïlovitch l'eût trouvée à son goût, j'en suis sûr) aide seulement à montrer la qualité particulière de ce don, la coexistence de traits qui semblent incompatibles : le savant vivait dans le metteur en scène du « Sage », et dans le docteur ès arts — le monteur des attractions.

Une scène de l'auteur préféré de Sergueï Mikhaïlovitch — Emile Zola — revient en mémoire. Mouret, le patron du « Bonheur des Dames » regarde la vitrine du magasin :

« *Brusquement, il intervint.*

— Mais pourquoi cherchez-vous à ménager l'œil ? dit-il. N'ayez donc pas peur, aveuglez-le... Tenez ! du rouge ! du vert ! du jaune !

Il avait pris les pièces, il les jetait, les froissait, en tirait des gammes éclatantes... » (14).

Mouret était celui « *qui avait fondé l'école du brutal et du colossal dans la science de l'étalage* ».

Il m'est arrivé une fois de voir Sergueï Mikhaïlovitch (d'habitude calme, ironique) dans un état proche de cette extase dont il a tant parlé. C'était pendant l'essayage de costumes pour *Ivan le Terrible*. L'expression est peut-être malheureuse : c'est une honte de trivialiser par la platitude du mot « essayage » la noble flamme des artistes. J. Raïzman (le père du réalisateur) — véritable artiste dans son métier —la pelote à épingles fixée au poignet comme un bracelet, rampait à genoux par terre, devant Tcherkassov, pendant que Sergueï Mikhaïlovitch, les yeux flamboyants, jetait sur les épaules de l'acteur les grandes pièces de lamé et de velours, drapait (Raïzman fixait les plis avec des épingles), reculait, contemplait de loin, saisissait sur la table les peaux de renards argentés, les broderies de perles fines, arrangeait fourrures et joyaux sur les flots des lourdes étoffes.

C'est de la même façon qu'il fouillait dans les trésors de la culture mondiale, en tirait ce qu'il préférait, confrontait les choses, se délectait des contrastes. Bien souvent, ce n'étaient pas du tout les phénomènes dont il avait besoin en tant que savant, mais plutôt ce qu'il aimait passionnément. Et alors, l'analyse devenait une déclaration d'amour : les images élues tournoyaient, montrant leurs facettes comme des pierres précieuses devant une source de lumière — un paysage orageux de Tolède sur la toile de Greco, la prononciation de Frédéric Lemaître, les symphonies des natures mortes dans les « Rougon-Macquart », les hiéroglyphes de Kabuki...

L'amour accomplissait des miracles : il unissait le rituel du théâtre japonais, immuable depuis des siècles — et l'art, tout d'improvisation, plébéiennement actualisé, de Frédéric ; le « roman expérimental » naturaliste voisinait avec le catholicisme extatique du peintre espagnol... Comme toute passion, l'amour voyait certains aspects de l'objet et ne prêtait pas attention aux autres. Sergueï Mikhaïlovitch avait distribué à vingt de ses élèves les volumes des « Rougon-Macquart » pour une analyse des lois de la composition pathétique ; et cependant, ni les caractères des personnages ni les tableaux de la vie ne tombaient dans le champ de l'investigation. Ce qui intéressait surtout, c'étaient les excès de style de Zola.

Mais qu'y avait-il donc qui rapprochait ainsi ce qui paraît irrapprochable ?... Dans les maquillages et les costumes, stupéfiants pour le regard, dans l'exagération des gestes et des mouvements des acteurs japonais, dans la frénésie romantique de Frédéric (« Talma des boulevards »), dans les catalogues hyperboliques du « père du naturalisme » et même dans le maniérisme tragique d'El Greco, existaient (parmi bien d'autres) ces mêmes traits qui formaient la base de « la science de l'étalage » de M. Mouret : le brutal et le colossal, tout le pathétique de l'excessif .

14) « Au bonheur des dames », p. 59, éd. « Livre de Poche ».



Ces traits-là sont liés à une institution passablement antique.

Si l'on réfléchit aux destinées de l'art d'Eisenstein, si l'on compare ses premières œuvres avec *Ivan le Terrible*, on a l'impression que l'édifice, démoli par Sergueï Mikhaïlovitch dans « Masques à gaz » et *La Grève*, reprend peu à peu, comme dans le tournage à l'envers, son aspect initial : lentement, les débris s'élèvent en l'air, se soudent en forme du toit, des murs, de la boîte d'une maison coupée en deux; dans la partie la plus réduite — une plate-forme surélevée, dans la partie la plus grande — des chaises; entre les deux parties — un morceau d'étoffe.

C'est le rideau. C'est le théâtre.

Il va de soi que, et la « démolition » et le « retour à l'état primitif », sont des termes purement conventionnels. La destruction n'était point si barbare et l'édifice ne s'est pas reconstitué sous son apparence première.

Il est indispensable, à présent, d'évoquer le souvenir d'un autre docteur.

Il n'y avait pas qu'Eisenstein à porter ce titre. Sans l'aide d'aucune commission d'examen, un autre metteur en scène se l'était décerné lui-même. Il est vrai qu'il ne s'agissait pas d'un doctorat ès arts, mais d'un masque de commedia dell' arte : le savantissime de Bologne et son latin de cuisine. Une ombre allongée, voûtée, avec un nez busqué et les gestes étranges de ses longs bras se dresse derrière les théories d'Eisenstein. Mais bien sûr, c'est lui qui est présent ici (et où n'est-il pas présent aujourd'hui ? et où ne continue-t-il pas à vivre ?) — l'éternellement jeune et splendide artiste, le docteur Dapertutto (15) lui-même — le maître d'Eisenstein (notre maître à tous) : Vsévolod Emilievitch Meyerhold.

Comment ces pages pourraient-elles se passer de lui ?...

Une fois m'échut l'honneur de présider une de ses soirées.

15) Sous ce pseudonyme Meyerhold publiait en 1914-1916 la revue « L'amour des trois oranges ». Après la révolution, il publia des critiques signées « Dottore ».



Scène du « Revizor » de Gogol, dans la mise en scène de Meyerhold, 1926.

Ma mémoire n'a pas gardé le souvenir de la conférence (sur Chaplin, il me semble), mais je me rappelle parfaitement comment le conférencier, indigné de la situation au théâtre et au cinéma, dressa les bras au ciel et s'exclama : nous devons immédiatement aller par les villes et les campagnes, battant le tambour et clamant : ce n'est pas possible de faire de semblables mises en scène !...

Que peut-on comprendre à l'art de tels hommes sans le geste et sans la musique ?...

Eisenstein ne fut pas le premier à lancer les appels pour la destruction du théâtre. Le premier qui battit le tambour annonçant la mort du théâtre fut Meyerhold. Il a été, probablement, le plus grand démolisseur. C'est pourquoi, sans doute, il réussit à construire tant de choses.

Que n'a-t-il pas démoli !... Les émotions vécues, l'illusion de la vie sur scène, la dramaturgie... En relisant aujourd'hui ses vieux articles, l'histoire et la critique de ses mises en scène, on reste pantois : tout est mélangé, les mots ne correspondent pas à d'autres mots, les faits, cabrés, grimpent les uns sur les autres. Ce n'est pas la vie d'un artiste, mais des époques entières du théâtre. Et par on ne sait quel miracle, tout ça, c'est l'art d'un seul homme. Qu'on y pense seulement : le favori de Tchékhov, le meilleur interprète du rôle de Treplev (16) — hait la littérature au théâtre ; l'inspirateur de Golovine (17) — anéantit l'art pictural sur la scène ; le propagandiste de la stylisation — rêve toute sa vie d'un théâtre populaire ; celui qui chassait le théâtre en arrière, vers les anciennes traditions — l'italienne, la japonaise — se révèle comme le chef de « l'Octobre théâtral » (18). C'est lui qui considérait les paroles uniquement comme un dessin sur le canevas du mouvement, et c'est lui qui découvrit pour la scène russe d'abord Lermontov, puis Maïakovski (19).

Que n'a-t-on pas écrit à son sujet !... On le pourchassait à coups de balais, on le brûlait au fer rouge. Et à présent tous les théâtres du monde rendent hommage à son œuvre. Entrez dans n'importe lequel : « Berliner Ensemble », le théâtre de Jean-Louis Barrault, le Royal Shakespearian, le Grand Dramatique Gorki, le théâtre Maïakovski, le théâtre de la Taganka (20) — dans tout spectacle contemporain de talent vit l'une de ses pensées. Que de fois, en rappelant ses réalisations, on a cité le dicton : « il jetait le bébé avec l'eau de la baignoire ». C'est vrai, cela lui est arrivé, et plus d'une fois. Le dicton a du bon. Mais un correctif s'impose : si l'on ne changeait jamais l'eau, le bébé finirait par croupir dedans. Alors voilà — Vsévolod Emilievitch jetait l'eau stagnante. Et Dieu merci, le bébé continue à vivre. Et le théâtre, et les pièces de Gogol, d'Ostrovski (21), de Lermontov... On souhaiterait que ceux qui mettent en scène ces pièces sachent aimer l'art de leurs auteurs aussi passionnément que Meyerhold.

Il y avait chez lui quelques idées fondamentales et qui l'ont accompagné tout au long de sa vie : la base populaire, le théâtre sur la place publique (comme l'entendait Pouchkine) ; la nécessité absolue de la grande envergure et de l'image généralisatrice. Il voyait la vie, le temps — et ne daignait pas descendre jusqu'au train-train quotidien.

En 1926 il disait : « *...Si l'on aborde le théâtre prolétarien de cette façon, on finira par s'apercevoir qu'en général, nous n'avons pas d'U.R.S.S., mais seulement un total d'associations de locataires...* (22) ». Jusqu'à la Révolution il avait opposé le spectacle à la pièce, à la littérature — l'élément naturel du mouvement, le geste, le masque. En Octobre, le tambour de Meyerhold se mit à résonner sur un ton nouveau. Le théâtre de la psychologie et du réalisme quotidien se voyait enterré pour la seconde fois. Le spectacle devenait meeting, le porte-voix de la révolution. Le chaos de la création faisait place au calcul mathématique du mouvement des corps dans l'espace — la biomécanique. C'est une *science* que Vsévolod Emilievitch enseignait aux jeunes metteurs en scène.

Sur les bancs scolaires de GVYRM (23) était assis Eisenstein. Et c'est là que se sont formés les premiers postulats de sa théorie : les réalisations de Meyerhold (ainsi que celles du Proletkult), écrivait-il en 1926 : « *...Ont poussé*

16) Meyerhold avait débuté comme acteur au Théâtre d'Art. Treplev — personnage principal de « La Mouette » de Tchekhov, pièce-emblème de ce théâtre.

17) Alexandre Golovine (1863-1930), peintre, décorateur. Travailla souvent avec Meyerhold, notamment dans « Mascarade ».

18) Meyerhold, que l'on surnomma « le garde rouge », entendait abolir le « mystère théâtral » en supprimant le rideau, les décors et les costumes ; il déclarait la guerre à l'apolitisme du vieux théâtre et exigeait l'intrusion de l'actualité politique sur la scène ; il voulait créer les spectacles de masses, avec des milliers de spectateurs-participants — préfiguration du cinéma soviétique des années 20.

20) « Mascarade », drame en vers de Lermontov, monté en 1916-1917, fut l'une des plus fortes impressions théâtrales du jeune S.M.E. Le 7 novembre 1918, Meyerhold mit en scène « Mystère-Bouffe » de Maïakovski, puis « La punaise » (1929) et « Les bains » (1930).

20) Le théâtre de la rue Taganka, à Moscou, présente un intérêt de tout premier plan. Poursuivant la recherche d'une théâtralité nouvelle, les mises en scène de Y. Lubimov développent les idées de Meyerhold et possèdent une rare puissance émotionnelle.

21) Il s'agit toujours d'Alexandre Ostrovski. Mais Meyerhold monta également une œuvre de Nikolaï Ostrovski (1904-1936) : « Une vie », adaptation par E. Gabrilovitch du roman « Et l'acier fut trempé », fut la dernière réalisation de Vs.M. (1937-1938).

22) Allusion à une comédie : « Le président de l'association des locataires ». Dans ce discours, Meyerhold déplorait « l'absence de l'indispensable pathétisme dans le répertoire révolutionnaire contemporain » et dénonçait la fausse conception que se faisaient du théâtre révolutionnaire certains metteurs en scène.

23) Ateliers supérieurs d'Etat de la mise en scène, école dirigée par Meyerhold au début des années 20. Voir les souvenirs de ses élèves : S.M.E., S. Youtkévitch, E. Gabrilovitch dans « Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait » (Editeurs Français Réunis).

le théâtre dans ses derniers retranchements, au-delà desquels le théâtre cessait d'être théâtre et était appelé à devenir un réel appareil socialement utile... L'étape suivante : au lieu d'une composition de l'emprise intuitivement artistique —l'organisation scientifique des excitateurs socialement utiles ».

J'ai vu « Le Cocu magnifique » : Babanova et Illynski (24), joyeux et légers, la danse tourbillonnante des plans, l'esthétique de la scène dénudée, belle à sa manière avec ses « constructions » et les salopettes des acteurs. Dans tout cela — bleus de travail, constructions, biomécanique — il y avait « le souffle de l'époque » (terme d'Apollon Grigorien) (25). Et avec quelle ivresse respirait ce souffle la jeune salle de spectacle. Le tambour de Meyerhold battait à fond. C'était un merveilleux art-miracle : on célébrait à la fois et l'absoute et le baptême. En effet, le vieux théâtre venait de mourir (dans une quelconque de ses parties) et, en même temps, s'égosillait dans un cri de ravissement un nouveau-né bien constitué (il lui fallait encore grandir et grandir...).

Cela ressemblait-il à « un institut de l'équipement du quotidien » ?... A « l'organisation scientifique des excitateurs socialement utiles » ?... Beaucoup de temps a passé, on ne peut se fier à sa mémoire. Et malgré tout, j'oserais l'affirmer : il n'y avait absolument rien de tout cela. Il y avait le théâtre. Il y avait l'art.

Lors de la célébration du jubilé de l'académicien I.P. Pavlov, le théâtre de Meyerhold envoya, lui aussi, un télégramme de félicitations. En tant que matérialistes, se remémorait Vsévolod Emilievitch, nous avions écrit : « *Nous saluons en vous l'homme qui, enfin, en a fini avec ce maudit machin qu'est l'âme...* » Ivan Pétrovitch répondit par des remerciements, mais en faisant une réserve : « *En ce qui concerne l'âme, attendons un peu, voulez-vous* ». Eisenstein ne voulait pas attendre. Il se hâtait de déduire la formule.

L'histoire de l'art dévidait ses spirales : la façon dont les cinéastes des années 20 cherchaient l'élément cinématographique rappelait en nombre de points la recherche de la théâtralité chez Meyerhold ; on libérait l'écran de la littérature et c'est en elle que l'on puisait des enseignements ; on proclamait le cinéma pur, et l'on continuait les vieilles traditions. Bien entendu, le temps changeait — le mouvement se déroulait en spirale et non à l'intérieur du cercle, mais, et les recherches de la « pureté », et l'appel à la science n'étaient pas choses nouvelles, premières découvertes.

Pour comprendre les écrits d'Eisenstein il faut se rappeler sa définition du scénario. L'élève de Meyerhold considérait le scénario de la même manière que son maître la pièce de théâtre. Il n'existe qu'un seul auteur — le metteur en scène. Le spectacle s'écrit en langage de réalisations scéniques et de gestes (la version littéraire n'est que le point de départ des associations) ; quant au film, il s'écrit par la plastique et le montage. Selon la définition d'Eisenstein (de la fin des années 20) le scénario est le sténogramme de la perception émotionnelle des faits ; le réalisateur déchiffre le sténogramme au moyen d'images plastiques.

Pour une bonne part, les écrits de Sergueï Mikhaïlovitch se trouvent être de semblables scénarios. Il arrivait que sa pensée, ou plus exactement ses sentiments, devançaient la réalité du cinéma. Et avec une hâte fébrile il sténographiait les innombrables essaims des associations : la pensée tournait autour d'on ne sait quel art qui n'existait pas encore.

C'est par la structure pathétique qu'il voulait exprimer la scène de la centrifugeuse au kolkhoze (*L'Ancien et le nouveau*). En expliquant pourquoi le rôle principal était dévolu non aux kolkhoziens (ils se seraient comportés avec trop de discrétion), mais au « cinéma pur », dévoilant par le montage le pathétique intérieur de l'événement, le réalisateur faisait la digression suivante : « *Si nous avions la scène de Moïse faisant jaillir des torrents d'eau d'un rocher perdu dans le désert, alors que des milliers de gens mourant de soif se précipitent vers ces torrents,*
ou bien la danse frénétique des apostats autour du tout aussi biblique « veau d'or »,
les cérémonies religieuses des chiites de Perse, avec des centaines de fanatiques se lacérant frénétiquement de leurs propres sabres,
ou même une « séance de zèle » des khlysty (26) —
alors là, oui, il y avait eu et de quoi et comment développer un tableau des foules en proie au pathétisme grâce à l'extase du comportement ! »

Appréciez au passage ce modeste « ou même ». Le mot « frénétique » est, peut-être, celui qui se répète le plus souvent dans ses écrits. Il serait absurde de discuter aujourd'hui les anciennes pensées, expliquer au grand artiste qu'il aurait dû prêter plus d'attention aux hommes, etc. Rien n'était encore stabilisé dans son univers. Et nous ignorons à quelle cinématographie il serait arrivé. Trop souvent, et non par sa faute, il ne terminait pas ses films, interrompait ses recherches.

Il décrivit un immense cercle de genres déterminés de la création. L'actualité — le puissant élan des tentatives de l'art du XXe siècle (en particulier la peinture), s'alliait aux traditions séculaires. Cela, c'était également frappant chez Meyerhold. Et un autre artiste a connu pareille envergure en soulevant les strates des cultures millénaires : c'est ainsi que traversent la peinture de Picasso la sculpture nègre, Velasquez, Ingres, Manet...

Pour exprimer l'esprit des bouleversements révolutionnaires, Eisenstein étudiait ce qu'il y avait de plus intense, de plus frénétique dans la culture mondiale ; il voulait disséquer ces coagulums d'extase et de pathétique, découvrir leur structure et, déduisant une formule mathématique, créer un art nouveau. Quelque stade-amphithéâtre de bouleversements où l'auditoire de dizaines de milliers de spectateurs serait mis en état de fureur, d'horreur, de ravissement par le moyen d'attractions basées sur la passion et la science.

Ici, dans la concentration de la lumière, de la couleur et du son, des foules de millions d'hommes devaient apparaître dans des fresques dynamiques ; les brusque tournants de l'histoire des peuples ; la catégorie philosophique devenait sujet de tragédie ; les images cédaient la place aux concepts. Il y avait dans cet art les traits d'une théâtralité pathétique, d'un spectacle total, de vitraux de la cathédrale de Chartres, l'horreur et la splendeur du ballet de sang — la corrida, la puissance des chœurs, les symphonies des natures mortes de Zola...

« L'unité » la plus complexe et la plus fantasque — l'homme — trouvait-elle place dans cet art ?... La réponse n'est point simple. De grands acteurs ont joué dans ses films. Ils ont mis dans leur interprétation beaucoup de talent et de travail, mais ce n'est pas par personnages humains que son art est remarquable. A mon avis, un seul interprète a su se montrer à la hauteur des exigences d'Eisenstein : le lion de marbre. Mais la passion humaine contraignit le marbre à rugir. Lui-même, l'auteur de ses films, était au plus haut point un homme, un artiste de la révolution. Et il donna aux hommes toute l'immensité de son monde intérieur. Il y a davantage d'humanité dans *Potemkine* que dans des milliers de ce que l'on nomme « les films de la vie », où des acteurs véridiques jouent avec chaleur les événements quotidiens.

Et l'envie me vient de citer ici les vers de E. Vinokourov (27) :

La pitié ! Il n'est pas de force plus terrible
et plus impitoyable que le peuple
qui ressent la pitié ! Il empoigne la fourche —
sauver des malheureux ! Il saisit le merlin !

La pitié, terrible et implacable, animait de son souffle mainte œuvre d'Eisenstein. Plus un artiste est grand, et plus son monde intérieur est particulier. L'art d'Eisenstein était proche parent des discours de tribuns de la révolution — proche des foudres de leurs comparaisons, de leur puissance de généralisation. Il ne restait plus place pour la concentration attentive sur la personne de l'être humain — l'incandescence des passions se dressait trop abruptement, le compte des attractions tragiques se chiffrait selon d'autres grandeurs.

Mais ce compte-là était tenu au nom de l'être humain.

G. KOZINTSEV.

24) Maria Babanova (née en 1900) et Igor Illynski (né en 1901), le premier acteur comique du cinéma soviétique, acteurs du théâtre de Meyerhold. Illynski créa le rôle principal de « La punaise ».

25) Poète et critique (1822-1864).

26) Khlysty (déformation de « Christ » ; peut-être par analogie avec le sens propre du mot : « cravaches »), secte religieuse qui affirmait le retour perpétuel du Christ sur la terre. Leurs « zèles », très semblables aux danses des derviches tourneurs, s'achevaient en orgies. Raspoutine appartenait à cette secte.

27) Evgueny Vinokourov (né en 1925) fait partie de la pléiade de jeunes poètes-combattants. Son premier recueil a paru en 1951.

Traduction et notes de Luda Schnitzer.

L'Unité (A propos de l'histoire d'une idée) par Leonid Kozlov

I

En 1943, Eisenstein a écrit :

« Si j'étudiais le problème de l'extérieur, je dirais de moi : cet auteur semble obnubilé une fois pour toutes par une seule idée, un seul thème, un seul sujet.

« Et tout ce qu'il a conçu et réalisé — non seulement à l'intérieur de ses différents films, mais aussi d'un bout à l'autre de tous ses projets et films — est toujours et partout une seule et même chose. »

Plus bas, il a qualifié les thèmes et domaines variés du matériau pris dans la vie et présenté dans ses films de *« ...masques alternatifs d'un même visage. Ce visage, c'est l'incarnation d'une idée finale : l'obtention de l'unité »*. (1)

C'est ainsi que l'artiste a vu, exprimé en termes philosophiques, le sens général qui traverse et cimente son art. Nous verrons pour notre part dans cette conclusion la formulation dont Eisenstein a reconnu lui-même l'existence et qui a été également dictée par l'époque.

Il en a été ainsi dès le début. En venant au cinéma, Eisenstein a soumis le sentiment et le jugement de ses spectateurs à l'épreuve de cette loi, de cette idée. Le public, déjà suffisamment accoutumé à considérer comme centre de l'œuvre d'art l'individu, l'homme isolé, distinct, particulier, a aperçu à l'écran des sujets animés par d'immenses multitudes humaines. Ces multitudes semblaient jusqu'alors aptes à servir de toile de fond pour un personnage individuel, ou dans le meilleur des cas, de milieu ambiant. Ici, elles se sont avancées au premier plan de l'action. Et ceux qui n'avaient pu apercevoir dans *La Grève* et le *Potemkine* autre chose que la simple venue des multitudes en tant que telles étaient eux aussi sourds et aveugles à l'art d'Eisenstein. Puisque le sens, le but et la réussite de cet art étaient déterminés par l'idée de l'unité : cette idée dans la réalisation de laquelle la contradiction entre l'individu et la multitude trouve sa solution.

L'union, la réunion, l'obtention de l'unité, constituent au premier chef le thème artistique qui revient en permanence dans les films réalisés ou simplement projetés par Eisenstein. Pris au début comme le thème social et politique de l'union du peuple révolutionnaire, il a acquis au fil des années un caractère philosophique de plus en plus marqué. Mais ce thème reflétait invariablement le désir qu'avait l'auteur de donner une signification historique au contenu réel des conflits et problèmes mis à l'ordre du jour par la pratique sociale de l'époque contemporaine.

Dans *La Grève* (1924), les hommes étaient montrés dans l'unité indiscutable de leur destinée de classe. Dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925), un sens était donné à la formation de l'unité du groupe révolutionnaire qui ouvrait à l'homme la voie de la création historique. La structure imagée d'*Octobre* (1927-1928), qui reprenait les thèmes des deux premiers films, a été le résultat direct de l'affirmation et de la vérification du fait que la conscience humaine est en totale communion avec la logique du processus historique. Dans *La Ligne Générale (L'ancien et le nouveau*, 1926-1929) le thème de l'union collective des hommes s'incarnait dans les traits quotidiens de la vie pratique et se reflétait dans le destin d'un individu. Eisenstein avait conçu et considéré les films qu'il n'avait pu réaliser en Amérique (1930) : *Sutter's Gold, An American Tragedy, Black Majesty*, comme les « drames de l'individualisme », basés en d'autres termes sur l'analyse de l'idée de l'unité humaine vue sous l'angle de l'idée de l'unité. Dans *Que Viva Mexico !* (1931-1932) devait surgir, vue sous des faces et sens multiples, l'image de l'unité nationale, historique, naturelle d'un pays, image triomphante dans les siècles successifs et dans une même époque, dans le heurt et l'influence réciproque des civilisations, dans la mort des hommes et dans la pérennité de leurs destins. Le thème de l'unité prenait une sonorité « cosmique ». (Eisenstein devait maintes fois faire appel aux méthodes de construction du sujet découvertes dans cette œuvre inachevée : les projets des films *Moscou* (1933), *Le Canal de Fergana* (1939), *Moscou* 800 (1947) prévoyaient eux aussi la réunion visuelle de nombreux siècles d'histoire). Le film inachevé *Le Pré de Béjine* (1935-1937) développait ce thème sur des plans différents en groupant des conflits sociaux, psychologiques, moraux et philosophiques autour de l'unité consanguine des oppositions déchirant une famille qu'avait partagée la lutte de classes. D'après la formule d'Eisenstein, *Alexandre Nevski* (1938) a été une « fugue » cinématographique exprimant le thème de l'union nationale et patriotique. Enfin, dans *Ivan le Terrible* (1941-1945), le thème de l'unité de l'Etat reflété dans les actes du personnage principal prend les dimensions du thème tragique de l'autocratie : « Je suis l'Unique, mais je suis Seul ».

Nous ne nous limitons toutefois pas à la fidélité à ce thème marquée par Eisenstein en tant qu'auteur de films. Ses travaux théoriques mettent en évidence ce même leitmotiv de l'unité ; ses variations marquent de leur sceau la solution apportée aux différents problèmes du cinéma, et de l'art de manière générale. Tout au long d'un quart de siècle, depuis le *Montage des attractions* jusqu'à la *Méthode* et au *Cinéma en couleurs*, le procédé d'interprétation de l'objet propre à Eisenstein mûrit et acquiert une netteté de plus en plus grande. Il consiste à juxtaposer les faits (que ce soit les différences entre des faits voisins ou bien les ressemblances entre des faits éloignés) pour mettre en évidence la loi interne commune qui dicte et traduit leur corrélation, leur lien mutuel et le conflit, et par là-même conjuguer ces faits dans une « unité supérieure ».

Le fait que ce soit justement ce principe qui ait été appliqué aux surprises et énigmes marquant l'ascension du cinéma — domaine totalement neuf de la culture artistique — ascension qui s'est produite à l'instant même, sous nos yeux —, le fait que la pensée du chercheur et témoin, à la fois participant et protagoniste, ait emprunté cette voie, ne constituent-ils pas une des explications de la force d'attraction toute particulière qui a été et reste inhérente à la théorie d'Eisenstein ?....

Expliquant le caractère individuel de sa méthode artistique, Eisenstein a écrit que pour lui « ... l'observation d'un cas particulier court instantanément vers la généralisation, vers le désir d'établir des lois générales dont le cas particulier en question est une des manifestations possibles... » (2)

Pour argumenter sa méthode théorique et pédagogique, Eisenstein s'est référé à une citation de Lénine caractérisant un des éléments de la dialectique : « ... de la coexistence au casuel et d'une forme de liaison et d'interdépendance à l'autre, plus profonde, plus générale... »

1) S.M. Eisenstein. Œuvres choisies en 6 volumes. Tome I, p. 537 (en russe).

2) Œuvres, T. I, p. 93.

Abordant au début des années 30 l'étude de la dialectique philosophique, Eisenstein y a découvert la « clé » gnoséologique de ses recherches et aspirations : « *Le résultat de la négation de la négation, cette troisième chose, n'est pas... une troisième chose ayant une base, mais bien l'unité* » (*des contraires*), « *qui est le mouvement et l'activité qui constituent leur propre moyen intermédiaire* » (...) « *L'universel constitue le fondement ; aussi le mouvement de translation ne doit-il pas être pris pour un certain courant, allant d'une certaine chose à une certaine autre* ». (3)

Pour Eisenstein, l'idée de l'unité était dotée d'un sens-clé universel. Elle inspirait et ciselait tout ce vers quoi se tournaient ses pensées et son imagination : que l'image artistique cédât la place à la définition théorique, le film au livre, la table de montage à la chaire professorale, la réponse aux questions posées par un acteur aux réflexions sur la vie et la mort de l'art. Partout, à chaque pas « ... La conscience établit la corrélation entre les différents éléments de la réalité en même temps qu'elle la sent comme un grand tout unique ».

Eisenstein ne serait pas devenu ce qu'il a été si ce trait particulier de sa personnalité créatrice n'avait pas eu une portée universelle. Il a hérité de l'idée d'unité, il l'a individualisée dans l'acception fondamentale qu'elle avait acquise dans la dialectique classique de Hegel-Marx. Allant plus loin encore, en affirmant que cette idée constituait sa connaissance et son aspiration individuelles, Eisenstein l'a en même temps exprimée comme idée de l'époque, l'injonction et l'inquiétude qui ont marqué tout le progrès social et culturel du XXe siècle.

La pensée et l'œuvre d'Eisenstein sont alors devenus une des expressions les plus normales de l'époque à laquelle il vivait et qui s'agençait sous ses yeux :

l'époque des révolutions qui proclamaient avoir pour but de réaliser une association des hommes dans laquelle l'unité de la vie sociale deviendrait un objet de création consciente; le contenu unique de la vie de l'humanité serait accessible à chacun et, selon la formule du *Manifeste Communiste*, deviendrait la « condition du libre développement de tous ».

l'époque des recherches et découvertes scientifiques, interdépendantes comme elles ne l'avaient jamais été quant à la connaissance des lois du monde unique, et dans le même temps, commençant à souffrir douloureusement comme elles ne l'avaient jamais fait des limites de la connaissance, et à nécessiter l'unité de définitions propres d'ordre scientifique, culturel, social et moral.

l'époque où le problème capital pour les arts ayant pris conscience de leur place particulière et de leur autonomie interne est devenu l'impossibilité d'être « eux-mêmes » et la nécessité de rejoindre — dans leur structure, leur contenu et leurs fonctions — toute la somme de l'activité sociale et spirituelle des hommes.

Au fur et à mesure qu'il découvre dans la complexité du monde les indices et contours sans cesse nouveaux de l'universalité, le génie humain se heurte à chaque instant à la question suivante : comment faire pour que l'unité du monde qui a largement franchi les limites de l'existence humaine individuelle devienne le bien de l'individu ? Comment sanctionner l'unité du monde pour l'homme, dans l'homme, conformément et proportionnellement à l'homme ? Comment trouver pour l'homme une place humaine dans cette unité mondiale ?

La raison d'être d'Eisenstein, en tant qu'artiste et en tant qu'homme, était cette question.

II

La période de son adolescence lui avait laissé deux impressions qui étaient devenues pour lui le symbole conscient d'impressions antérieures d'une force extrême. L'une et l'autre ne l'ont jamais quitté dans son œuvre. La première a été l'image de la chose la plus joyeuse qui soit, la seconde, de la plus terrible. Elles ont surgi sur les voies que l'homme trace dans le monde lorsqu'il veut le relier et le réunir. Il s'agit ici de banales routes. En l'occurrence, le cas d'espèce prend sa course vers la généralisation.

La première impression est le lancement d'un pont flottant sur la Néva. Eisenstein a décrit bien des fois la « grandeur » de cette entreprise en reprenant toujours les mêmes termes :

« *L'air frais.*

La berge sablonneuse du fleuve.

Une fourmilière de jeunes gens récemment appelés !...

Quelque part au milieu de la fourmilière, je suis là, qui évolue...

Et dans la machine remontée des silhouettes entraperçues, des pontons qui se rapprochent,

des lourdes poutres lancées de ponton en ponton

ou des rampes légères se transformant en câbles, le simulacre du « mouvement perpétuel » se meut avec aisance et joie

depuis la berge restée sur place jusqu'au bout du pont qui ne cesse de s'éloigner !

Le temps rigoureusement imparti au lancement se fractionne en secondes d'opérations séparées,

lentes et rapides, qui s'entrelacent et se délacent,

et dans les lignes de leurs trajectoires, tracées dans tous les sens,

on croirait voir l'empreinte dans l'espace de leur course rythmique dans le temps.

Ces opérations séparées se fondent en une œuvre unique et commune...

Dieu, que c'est bien ! » (4)

En retournant par la pensée aux berges réunies de la Néva, Eisenstein y a trouvé la source de sa « passion pour le contrepoint », « ... *qui reflète avec le maximum de plénitude le tableau de l'activité d'un individu à l'intérieur d'une collectivité.*

Lorsqu'une tâche sociale unique est reprise par toute la masse des unités individuelles formant cette société,

lorsque chaque unité à l'intérieur de celle-ci y connaît sa voie personnelle, autonome, dans l'accomplissement de la tâche commune,

lorsque ces voies se croisent et se recroisent, s'associent et s'entrelacent, et que tout l'ensemble se meut indissociablement en avant pour réaliser l'objectif déjà fixé ».

« ... *lorsque... l'Univers, démonté par l'analyse est recréé à neuf en un tout unique, revit grâce aux liens et interactions de ses différentes parties et offre à la perception émerveillée l'amplitude du monde synthétiquement perçu* » (5).

L'image de la « chose la plus joyeuse » a été développée et incarnée dans la *méthode* de composition propre à l'art d'Eisenstein.

Et voici la chose la plus terrible dont il a également parlé bien des fois :

« ... *le souvenir vivant surgissait devant moi des voies de chemin de fer des environs de Smolensk, pendant la guerre civile.*

Un nombre incalculable de voies.

Le nombre de wagons de marchandises sur ces voies... est plus incalculable encore.

... *A droite et à gauche, leur longue file disparaît à l'horizon et se fond avec la poussière des convois qui, au loin, se sont enfoncés dans les ténèbres.*

Le plus terrible, ce n'est pas cela...

... *mais la queue du convoi long, interminable, des dizaines et des dizaines de wagons,*

la queue du convoi qui, reculant, dirige sur vous la gueule obtuse de son dernier wagon.

La lanterne rouge « de l'arrière » clignote de son œil unique et aveugle.

3) Ces thèses de la dialectique hégélienne citées et interprétées par Lénine sont notées dans l'exemplaire des *Cahiers Philosophiques* appartenant à Eisenstein. (Edition de 1933. Moscou, pp. 298-209.)

4) Œuvres, T. III, pp. 325-326.

5) Œuvres, T. III, pp. 323, 324, 327.

Rien ne l'arrêtera.
Rien ne peut le retenir.
Au loin, à l'autre bout, se trouve le machiniste.
De sa place, il ne voit rien.
L'ennemi. La victime. Celui que le hasard met sur votre route.
Tout cela risque de se trouver sur son chemin.
Mais rien n'arrêtera la lente progression de l'œil rouge qui ne cille pas, de l'œil qui sort du museau aplati du dernier wagon dont la poupe s'inscruste dans l'ombre... » (6).

(Cette image terriblement opposée à « l'émerveillement de la perception synthétique du monde », cette image montrant la réalité conquise par l'homme en train de se transformer en réalité étrangère sur laquelle il n'a pas de prise, qui agit de façon aveugle, impulsive et oppressante, pourrait servir d'épigraphe aux débats actuels sur l'aliénation. Sur cette aliénation mutuelle non extirpée de l'individu-atome et du monde dans son immensité mouvante extra-personnelle, qui, chaque fois qu'elle se révèle dans la pensée ou dans la pratique, se dresse en obstacle sur la voie de la prise de conscience et de l'accomplissement de l'unité entre l'homme et le monde).

Les monstres que sont ces convois de nuit sortis des ténèbres ou s'y enfonçant, conduits par des machinistes invisibles et aveugles, ont frappé l'imagination d'Eisenstein « exactement comme un traumatisme » (7).

« *... Je crois bien que ce sont eux, leur marche inexorable, aveugle, implacable, qui ont transmigré dans mes films, à tour de rôle claquant dans les bottes des soldats sur l'escalier d'Odessa, transformant leurs museaux aplatis en casques des chevaliers teutons dans la Bataille sur la glace, glissant sous leurs habits monacaux noirs sur les dalles de la cathédrale, derrière le cierge à la flamme vacillante tenu par Vladimir Staritski trébuchant* » (8).

L'image de la « chose la plus terrible » a été développée et incarnée dans les *sujets* de l'art eisensteinien.

La sensation imagée initiale qui avait revêtu les traits d'un monstre nocturne a été interprétée et incarnée en rapport direct avec l'idée principale qui hantait l'artiste. L'irruption de la force obscure, négative, a revêtu la forme d'une multitude aveugle, uniformisée. Là aussi, Eisenstein s'est exprimé comme un artiste de son temps.

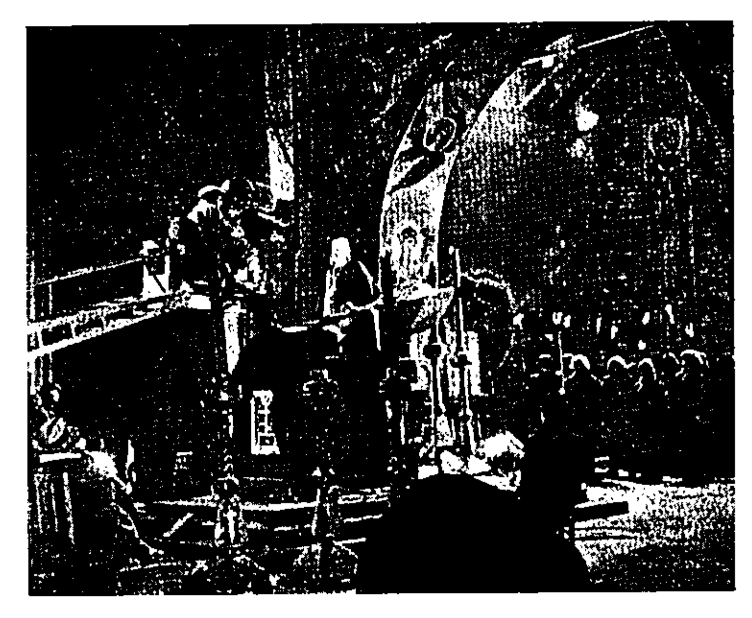
Il est impossible de ne pas rappeler les fantastiques perversions de l'idée d'unité qu'a connues l'histoire sociale de notre siècle, depuis la tentative de pouvoir étatique mussolinien et hitlérien, jusqu'aux hypnoses massives que sont le racisme et le chauvinisme. Edifiées sur des illusions, nées du caractère limité et particulier de l'individu, exploitant et socialisant ses préjugés, son ignorance, son envie, son orgueil, les « tentations totales » de ce genre dévoilent tôt ou tard leur antihumanisme et toujours à un prix monstrueusement élevé. L'unité se transforme alors en un esprit grégaire mécanisé qui anéantit la personnalité et la culture. Et ensuite, le doute s'installe toujours davantage dans les esprits en proie au désarroi ou à une vaine lucidité face à l'expérience historique récente : la catégorie philosophique de l'unité n'a-t-elle pas été elle-même une pure idéologisation extérieure de la réalité ? Car il est bien vrai que jamais « l'idée de l'unité » ne s'était encore compromise de manière si cruelle et impudente.

Eisenstein avait bien des sujets de réflexion et il réfléchissait sans reculer. Tout en vérifiant le monde au moyen de son idée, il vérifiait l'idée à l'aide du cours réel des choses, de façon tout aussi invariable et constante. Il ne se contentait pas de chercher sa confirmation dans l'évolution des destinées du monde et de son pays, il l'y trouvait : que ce soit dans les années du tournant révolutionnaire et de la réorganisation sociale — je veux parler des années 20 — que ce soit pendant les guerres : la Seconde Guerre mondiale, la Grande Guerre patriotique. Et l'explosion de la bombe atomique au-dessus d'Hiroshima n'a pas été simple-

6) Œuvres, T. I., p. 467.
7) Œuvres, T. III, p. 568.
8) Œuvres, T. I, p. 467.







De haut en bas :
Le Cuirassé Potemkine,
Alexandre Nevski,
Ivan le Terrible (*tournage*).

ment pour lui un « spasme » de l'histoire humaine, elle a projeté un éclairage aveuglant sur une implacable réalité : le monde terrestre est uni, il l'est face à son avenir, il l'est dans la vie et dans la mort.

« *L'idée se flétrira et sera étouffée, elle sera attaquée et dénaturée, on ourdira des complots contre elle, on la calomniera* » (9). Eisenstein mettait en garde contre tout cela, car il savait et se souvenait que cette idée pouvait devenir l'objet de singeries sanglantes et de perroquetteries automatisées. Lorsqu'il exposait sa philosophie du comique, il mettait à nu l'essence profonde de l'objet de dérision qui était à ses yeux la perversion de l'idée et de la vérité de l'unité. Une unité imposée par la violence. Une unité statique. Une unité formelle. Une unité dont les maillons intermédiaires étaient sautés. Une unité dont on avait retiré la dynamique du processus, et de manière générale, le processus. Le tout était en fait « *la violation de l'essence de la dialectique avec une conservation formelle de ses traits spécifiques* » (10). « ... *La violation du matérialisme dialectique* », « *l'ignorance des thèses fondamentales, de la loi fondamentale de tout ce qu'il y a de vrai, que peut-on trouver plus digne que cela de figurer comme signe distinctif du comique ?* » (11).

Pour Eisenstein qui savait à la perfection voir et apprécier le monde dans cette dimension philosophique, la tâche ne se bornait cependant pas à mesurer la réalité au moyen des catégories et normes de la logique dialectique. D'autant plus, notait-il, « *qu'afin d'atteindre la chose la plus élevée qui soit dans le domaine de la sagesse, c'est-à-dire la dialectique, la couche supérieure de la conscience est à elle seule insuffisante* » (12). La dialectique lui apparaissait vraiment comme l'arbre toujours vert qui contenait dans sa racine la « grisaille » des spéculations théoriques unilatérales (13). La tâche consistait à *être dialecticien* dans toute la plénitude de la conscience et des actes. C'était pour lui la condition indispensable de la fidélité au monde, il voyait là une sorte d' « impératif catégorique » de l'homme et de l'artiste devant la face du temps.

La force de cette conviction lui était venue sous l'influence décisive de la révolution qui l'avait appelé à créer. La révolution agissait sur Eisenstein par l'ampleur des contradictions qu'elle avait mises à jour et par la certitude que ces dernières seraient résolues. La « musique » omnipénétrante de son mouvement avait révélé, même au témoin le plus ordinaire, les horizons infinis de la vie sociale, tandis que la grandeur de ses mots d'ordre et de ses problèmes avait éveillé la sensation vivante de l'universalité du tournant réalisé et de l'édification commencée. Peu à peu, la révolution apparaissait à Eisenstein comme une réponse effective aux questions fondamentales que se posait depuis longtemps l'art russe. La flamme de l'idéal qui s'était embrasée au moment où l'on posait les « questions maudites », où l'on cherchait à savoir « s'il faut beaucoup à l'homme », où l'on avait soif de « conjuguer », où l'on menait le dialogue cruel entre les négations et les affirmations, où l'on avait le sentiment de l'histoire et foi dans le progrès, où l'on criait que le monde imparfaitement créé « cherchait son créateur », où les artistes s'interrogeaient sur les destinées de leur pays dans l'humanité, sur eux-mêmes au sein du peuple et sur leur art dans la réalité de leur temps, cette flamme avait désormais pris un sens et une direction nouvelle grâce à la réalité révolutionnaire. Un peu plus tard, la révolution socialiste de Russie avait été comprise par Eisenstein à la fois comme la conclusion pratique des systèmes philosophiques les plus importants qui s'étaient fixés pour mission d'atteindre à l'universalité, et comme la conquête et la connaissance active du monde, héritières de l'ensemble de la culture créée par l'humanité.

L' « algèbre » philosophique de l'unité était traduisible dans le langage de la pratique sociale directe de l'homme.

C'est sur la base de tous ces éléments qu'Eisenstein a proclamé que son art était l'expression de la dialectique du monde, la réalisation de la théorie de l'unité.

III

L'idée de l'unité universelle est assurément la plus idéelle qui soit. Et son développement ne peut manquer d'être dramatique. Née de la réalité, conditionnée par elle, elle acquiert dans la sphère de la pensée son expression la plus parfaite. Mais lorsque cette idée est projetée — des hauteurs de la science ou des « cieux de la poésie » — sur la réalité terrestre, qu'elle est vérifiée par celle-ci, la contradiction surgit fatalement. C'est alors que s'engage la critique effective ou mentale de l'idée prise dans cette incarnation, dans cette conception.

Une critique de ce genre ne pouvait laisser indifférents Eisenstein et son art. De manière ou d'autre, elle se poursuit encore de nos jours, soumettant par tous les moyens la conception à l'épreuve de la solidité et de la valeur. La leçon la plus instructive qu'on puisse en tirer est que la conception idéologique et artistique eisensteinienne a fort bien résisté à la critique.

On nous dit : voyez donc à quoi Eisenstein a abouti en se proclamant poète de l'unité ! *Ivan le Terrible*, toute cette musique des sphères, grandes et petites, toute cette harmonie pénétrée de part en part du pouvoir absolu de l'auteur, étrangère au fortuit et organisée d'un bout à l'autre, mais c'est une violence exercée contre la richesse et la spontanéité de la vie, contre son autodéveloppement organique !

A cette affirmation s'oppose l'esthétique de l'infinie diversité des faits formant la réalité, en tant que tels, perçus par l'homme directement et sans préméditation.

Oui, avec ce point de vue on peut préférer à Eisenstein n'importe quel autre art dans lequel « la vie en tant que telle » entre à un autre titre. On peut se tourner vers Léon Tolstoï, vers Cholokhov, ou vers les réalisateurs italiens depuis Rossellini jusqu'à Fellini, on peut en appeler, d'une manière plus spectaculaire encore, à « l'art des faits » contemporain. Et, avec une logique parfaite cette fois-ci, attirer l'attention sur la vie même avec ses problèmes et ses besoins, et aussi avec ses joies. Le voilà, l'art, et la voilà, la vie !

Oui mais, premièrement, l'art... c'est l'art. On a beau le considérer sous différents aspects, dans quelque cas que ce soit, la « critique de l'art par la vie » qui ignore l'importance de la corrélation entre l'art et la vie est nulle et non avenue. Pour Eisenstein, cette corrélation avait la plus haute valeur. Deuxièmement, dans le plan de développement de l'idée dont nous parlons, il est capital que l'art en ait justement été pour Eisenstein l'expression et l'incarnation.

Ceci d'autant plus que pour lui le monde n'a pas « caché le jour » à l'art. Eisenstein s'est permis bien des fois de douter intérieurement de la justesse du choix qu'il avait fait jadis en embrassant la carrière artistique. Pourtant, ce choix s'est justifié chaque jour, Eisenstein est resté artiste jusqu'au bout, il a extrait à fond de l'art certaines de ses possibilités et forces spécifiquement propres à cette forme d'incarnation de la conscience. Au premier chef, l'art représentait dans son esprit le chemin le plus court pour réunir l'idéal et la réalité.

Oui, le monde d'Eisenstein contient une idéologie. Ceci est valable non seulement pour la structure manifestement conventionnelle d'*Ivan le Terrible*, mais aussi pour le *Cuirassé Potemkine* où il est de bon ton aujourd'hui d'apprécier la pureté de la « factographie » qui donne l'impression de la vie même prise, paraît-il, en dehors des spéculations de l'esprit. Il faut bien se rendre compte à quel point le réalisme de ce film est « idéal », à quelle hauteur se situe sa valeur théorique par rapport à la vie qu'il a mise en scène, il faut voir quel degré de convention purement musicale dans la construction donne sa profondeur et sa force à cet

9) Eisenstein. La paix et la bombe atomique. *Iskousstvo Kino*. N° 12 1965.
10) Œuvres, T. IV, p. 515.
11) ibid. p. 516.
12) Manuscrit d'un fragment de la *Méthode* (1944-1947).
13) Œuvres, T. I, pp. 473-474.

exposé sans fard d'un fait tiré de l'histoire. Voilà quarante ans que le film *Octobre* suscite des discussions. Certains y ont décelé un désaccord entre l'admirable chronique des faits en tant que tels et une idéographie affectée. Puis on l'a jugé de manière nouvelle. (Ce qu'a confirmé la seconde Première mondiale de l'œuvre). Le désaccord était fictif, le film devenait une création exceptionnellement logique et organique. On estimait finalement que l'influence artistique d'*Octobre* était le résultat d'une authentique unité entre la description des faits et les conclusions théoriques de l'auteur sur des thèmes historiques et idéologiques. Ainsi, la puissance documentaire du film aurait été impensable sans la « pression musicale » de l'idée.

La puissance de l'idée est évidente dans l'œuvre d'Eisenstein. C'est l'argument qu'on emploie souvent pour démontrer l'insuffisance interne de cet art, pour expliquer qu'on aurait pu s'en dispenser dans l'évolution générale de la culture contemporaine (dans la mesure où le lien direct avec la vie devient de plus en plus actuel, où les « droits de l'objet » exigent de plus en plus d'être reconnus). En réalité, l'art d'Eisenstein est à l'extérieur de lui-même indispensable et à l'intérieur suffisant, à condition de le comprendre concrètement.

Sans s'arroger le droit d'avoir traité tous les problèmes de l'art moderne, l'œuvre créée par Eisenstein n'en prouve pas moins de plus en plus sa vie et sa vitalité chaque fois qu'elle opère une véritable renaissance pour les spectateurs et lecteurs. Peut-on expliquer ce phénomène en disant que tel est le sort habituel de toute grande création artistique ou bien revèle-t-il encore le lien plus direct, plus nécessaire, avec les besoins essentiels de l'époque contemporaine ? S'agit-il uniquement du fait qu'Eisenstein est unique en son genre ou bien qu'un continuateur commence à faire défaut à notre temps ? Espérons qu'il sera sous peu possible de donner une réponse complète à cette question. Pour l'instant, revenons-en au monde eisensteinien et essayons d'examiner son déroulement interne.

Oui, ce monde contient une idéologie. Et la qualité suprême d'Eisenstein en tant qu'artiste idéologue, artiste théoricien, se révèle justement dans la logique avec laquelle il a mis de l'ordre dans l'idée de son univers artistique. Dans la fermeté et l'assurance avec lesquelles il a à chaque fois recréé et résolu la contradiction de l'idée avec l'objet, de l'idéel avec la réalité. Dans l'obstination qu'il a mise à conduire son idée — l'idée de l'unité — vers son contenu et son sens véritables.

Nous possédons par exemple dans notre vocabulaire une expression souvent utilisée ou interprétée comme le signe de l'unité : *tous comme un seul homme*. Elle semble être assez près de son sens dès qu'il s'agit de la stylistique de la « dramaturgie de masse » d'Eisenstein, des moments les plus impressionnants dans le mouvement du sujet de ses films, surtout des premiers. Rappelons-nous la marche dense des groupes humains. Rappelons-nous au moins une image du *Cuirassé Potemkine* : le flot des citoyens d'Odessa s'avance sur la jetée, sa fusion monolithique, son mouvement transforme cette digue de pierre en une sorte de main tendue, solidement agrippée. Tous comme un seul homme : cela devient parfaitement évident en plan d'ensemble, à vol d'oiseau. Tous comme un seul homme : ces mots ont leur vérité. La vérité de la délimitation, la vérité du contour, la vérité de la forme extérieure essentiellement. Dans le mouvement de la forme en tant que tout, ce n'est là qu'un certain élément, la prémisse ou le résultat, de la réunion et de la coïncidence extrêmes des différences. Il peut avoir de multiples sens en fonction du contenu qu'a placé en lui le sujet et l'auteur. Il peut être élevé et beau et signifier : tous comme un tout unique. Mieux que tout autre, Eisenstein comprenait la valeur expressive, la signification d'éléments de ce genre (14).

Mais qu'adviendra-t-il si non seulement le contour extérieur dirigé, mais aussi la forme intérieure, le contenu même du mouvement et de la situation de masse s'érigent eux aussi en principe « tous comme un seul homme » ? Si la formule « tous comme un seul homme » devient la loi des liens internes de la multitude humaine ? Nous verrons alors soit un mécanisme consolidé agissant fait de chair et de sang, soit une foule moutonnière, une matière humaine passive en suspension roulant sur n'importe quelle surface inclinée. Cette dernière possibilité, Eisenstein l'a vue et montrée avec une invariable précision. A la limite, l'expression du principe « tous comme un seul homme » dans la version qui lui donne un contenu direct est la multitude humaine privée de visages humains : que ce soient les robes monacales noires des *opritchniki* marchant en procession dans la cathédrale, les masques-casques métalliques des chevaliers teutons rangés « en coin », ou simplement encore les limites et la direction du regard de la caméra, comme dans l'alignement des forces de répression sur l'escalier d'Odessa. Et dans la foule des victimes, les visages humains apparaissent dans la mesure où ils ne sont pas entraînés (même dans la fraction la plus minime de leur être) dans le « tous comme un seul homme » dévalant les marches en proie à la panique.

Nous voyons ainsi à quel point est ambiguë l'expression « tous comme un seul homme » capable, dans son apparente clarté, de sous-entendre une forme de mouvement de masse : bataille ou manifestation, aussi bien qu'une même action effectuée par des mécaniques humaines, par des hommes-moutons. Telle n'est pas la formule de l'unité, ce n'est dans le meilleur des cas que son indice secondaire. Ce n'est qu'une assimilation à expressions « Un et un », « un et tous », alors que la véritable unité s'obtient dans la corrélation.

C'est justement la corrélation qui est devenue le principe de l'art eisensteinien : principe dominant, intégral, ne connaissant aucune exception.

Revenons-en à l'acception dialectique initiale de l'unité comprise comme le lien et l'influence réciproques des différences à l'intérieur de tel ou tel système constituant le général et le tout. Le caractère concret des rapports mutuels et non le caractère abstrait d'un simulacre mutuel ; l'universel non pas en tant que « racine » extraite ou « dénominateur » calculé, mais en tant qu'incarnation et accomplissement des richesses du particulier et du distinct. Ces thèses trop souvent comprises comme un modèle d'écriture expriment la réalité la plus indispensable qui donne à l'homme des leçons de dialectique en elle-même et non à la Hegel. Et ces locutions devenues proverbiales : *tous pour un — un pour tous*, dont l'auteur inconnu était à coup sûr éloigné de l'abstraction scientifique comme en étaient éloignés ceux dans la bouche desquelles elles ont pris la valeur de proverbe, ne peuvent-elles pas constituer la confirmation et le complément de la pensée philosophique, sa « prise de terre » sociale ?

Que signifient ces mots sinon la dialectique de l'unité simplement puisée dans le langage spécialisé et traduite dans le langage courant, appliquée aux hommes et prise dans une phase de son évolution, la phase nécessaire et idéale dans l'esprit de l'homme qui tend à donner un sens positif à ses rapports avec ses semblables ?

Ces mots qui furent un des slogans populaires de la révolution russe ont été disposés dans les intertitres du *Cuirassé Potemkine* dont ils constituaient le thème essentiel. Ils peuvent aussi être pris comme la formule la plus simple de « l'unité selon Eisenstein » (15).

14) Il suffit de rappeler la manière dont il a analysé le poème de Pouchkine « Le peuple garde le silence ». (Œuvres, T. IV, pp. 682-684.)

15) On comprend au mieux le sens social et humain de cette formule en considérant son application la plus large.

Si, une fois de plus, le principe « tous comme un seul homme » au sens de complément de moyen peut se justifier dans le cadre d'une situation donnée, une fois élargi jusqu'à l'universel, il devient la formule de l'anti-idéal, impossible à atteindre en raison de son absurdité. Et vice-versa : le principe « tous pour un, un pour tous » lu comme la loi des rapports universels est une métaphore sûre exprimant la situation idéale de l'homme au sein de l'humanité.

Dans ses films, cette corrélation entre « un » et « tous » est devenu le critère d'appréciation de toutes les autres corrélations possibles.

Nous possédons les brouillons de l'étude « L'auteur et son sujet » où Eisenstein a noté que cette formule « du *Potemkine* » est juste pour aborder les problèmes traités dans ses autres films ; simplement les autres sujets la paraphrasent de manière différente. Cette observation s'appliquait à *Ivan le Terrible : Je suis le seul, le seul, c'est moi.* C'est en fait la paraphrase de la formule précédente. Car « je suis le seul » signifie « le seul pour tout l'Etat ». Et « le seul, c'est moi », « tous en un seul homme » (16).

On peut ajouter à ceci que le drame d'Ivan vient de ce qu'il est « seul à la place de tous », et la faute imposée par les circonstances à Vladimir Staritski, de ce qu'il est « seul en-dehors de tous ». Dans le scénario de *Sutter's Gold* et dans le projet du film *Black Majesty*, les personnages principaux font naufrage parce qu'ils ont violé la vérité de l'unité en voulant être « un contre tous ». Il est également intéressant de mentionner le projet de film sur l'affaire Dreyfus où la formule avait une nuance paradoxale : « un seul en-dehors de tous, mais tous autour d'un seul ». Eisenstein faisait allusion à l'ampleur du combat mené par l'opinion publique en faveur de Dreyfus et la banalité du personnage qui devait devenir le pur symbole du héros de l'époque). Au-dessus de tout ceci, en tant que norme morale et esthétique initiale, planait le principe énoncé dans *Le Cuirassé Potemkine*.

Ceci est donc, par voie de conséquence, la loi de l'art eisensteinien. Car elle ne se lit pas seulement comme critère du nécessaire dans les sujets des films. Elle fait aussi entendre sa voix dans la structure de leur forme. Elle est claire dans les définitions des règles de composition d'une œuvre qu'Eisenstein a découvertes plus tard : dans le concert des voix formant le tout, il y a de la place pour chaque voix en particulier ; la force du tout ne se mesure pas à l'unisson mais à la force de chacune de ces voix dans son expression individuelle. Cela ne constitue pas la somme dissonnante des vociférations dans la mesure où il s'agit de l'expression du tout par l'intermédiaire de chacun. « Un pour tous » et « tous pour un » sont les conditions mutuelles de l'unité dont Eisenstein avait posé la question dans ses sujets, de cette unité qu'il proclamait en construisant une forme harmonique.

Si au niveau de la forme, la méthode eisensteinienne apparaît comme une corrélation d'une harmonie idéale, au niveau du contenu du sujet, elle est mise en pratique comme la vérification incessante, l'établissement et la mesure des corrélations effectives de la réalité dépeinte. Les éléments qui forment le monde — que ce soient des objets, des choses, des gens, voire même des multitudes humaines — sont arrachés à leur repliement sur eux-mêmes. Ils sont constamment ouverts vers l'extérieur dans des corrélations sans cesse nouvelles. La richesse du monde eisensteinien n'est pas la richesse des objets, mais avant tout celle des corrélations. Pour Eisenstein, chaque élément de la réalité perd son sens en dehors des corrélations en mouvement et en changement permanents. Ce sont elles qui lui donnent sa valeur. Ce sont elles qui constituent l'objet de la pensée d'Eisenstein, l'objet de son art.

On peut sur le plan théorique distinguer des types d'art fondés sur le fait que les éléments de la réalité deviennent l'objet de l'assimilation et de l'incarnation. En d'autres termes, l'artiste prend ces éléments (qu'il s'agisse de corps matériels pour le peintre ou de caractères humains pour le prosateur) et les place dans certaines corrélations, celles dans lesquelles ils sont le mieux sentis, observés, analysés dans leur existence interne et externe, en tant que tels. L'œuvre d'Eisenstein se distingue par un autre type d'art. Ayant pris pour objet les corrélations de la réalité, l'auteur choisit, en fonction de son objectif concret, tels ou tels éléments : ceux grâce auxquels il lui est possible de fixer et de faire comprendre de la manière la plus spectaculaire les corrélations normales du monde de la nature et de l'histoire, son ordre dynamique.

Chez Eisenstein, cela équivaut tout simplement au principe dialectique de prise de conscience du monde incarné dans la méthode artistique et ensuite dans la composition du film.

16) Note manuscrite du 11 novembre 1945.

IV

On connaît suffisamment l'idée sur la forme intérieure de l'œuvre qu'Eisenstein nota en 1941 :

« *Dans l'art, ce qui « se reflète » avant tout, c'est le cours dialectique de la nature.*

Plus précisément, plus l'art est (vivant), plus il est près de recréer artificiellement en lui cette thèse fondamentale de la nature : l'ordre dialectique et le cours des choses.

Et si même là (dans la nature) où il repose en profondeur et à la base, il n'est pas toujours visible à travers ses voiles ! dans l'art, par conséquent, sa place est essentiellement dans le « non visible », dans le « non lisible » : dans la construction, dans la méthode et dans le principe. » (17).

De cette loi qu'Eisenstein considérait comme directrice de son art, découlait cette conclusion entièrement fondée sur la pratique cinématographique :

« ... *la sphère des juxtapositions dans le montage et non les fragments de montage figuratifs constitue le domaine de l'écriture métaphorique et imagée* » (18).

Ainsi se trouvait confirmé et argumenté à une étape nouvelle le trait caractéristique du montage sur lequel Eisenstein avait insisté antérieurement, à la fin des années 20 :

« *Le point où le concept surgit du heurt de deux données.* » (19.)

Prises ensemble, ces pensées aident à définir une qualité importante de l'art eisensteinien : ce qui peut être qualifié de réalisme dans l'incarnation de l'idéal. L'artiste se montre rigoureusement fidèle à la distinction objective entre le réel et l'idéal, entre le visible et l'imaginé. Il démembre et met en corrélation : la sphère du fait visible et celle de l'essence normale ; la sphère de représentation de la réalité et celle d'expression de l'idéal ; la sphère du matériau et celle de la pensée de l'auteur. Par voie de conséquence, il distingue et met en corrélation les deux « niveaux » de la forme dans son art : la représentation et la sphère de juxtaposition des représentations (20).

Nous voyons que l'idée de l'auteur, si obligatoire soit-elle, n'annule ni ne substitue les droits de l'objet, les droits du matériau. Elle ne se mélange pas au matériau, donc ne donne pas naissance à cette odieuse « représentation des objets idéaux », si contre-indiquée pour le cinéma et contre laquelle il est si enclin à se protéger au moyen du cadre rigoureux de la représentation des faits et objets réels. Malgré toute l'ampleur de l'application de ses droits, malgré tout l'élargissement de sa sphère, l'idée ne dépasse pas plus

17) D'après le recueil « Questions de cinédramaturgie ». Fasc. 4, 1962, p. 377 (en russe).

18) Eisenstein. Articles choisis. Moscou 1956, p. 193 (en russe).

19) Œuvres, T. II, p. 290.

20) Ici, on peut non sans motifs présenter une objection. Lorsqu'Eisenstein parle de la « sphère de la métaphore et de l'image », ne semble-t-il pas qu'il dénie tout caractère imagé à la représentation à l'intérieur du photogramme, laissant uniquement au montage le droit d'exprimer le caractère imagé ? Répondons que premièrement il faut donner au terme de montage un sens large incluant également la sphère des juxtapositions à l'intérieur du photogramme. Que deuxièmement ceci ne contredit nullement le fait qu'Eisenstein ait fait entrer non seulement dans la construction d'*Ivan le Terrible* mais aussi dans celle d'*Octobre* et du

ces droits pas que les limites de cette sphère. Elle conserve sa corrélativité.

A l'intérieur des films d'Eisenstein, la différence entre l'idéal et le réel est résolue comme une corrélation des corrélations, dans un déroulement dynamique déterminé. On peut donner comme exemple à l'appui les cas où l'auteur aborde directement ce qui exerce une influence et qui doit être atteint, c'est-à-dire selon la formule de Brecht, « la tentation du possible ». Comment s'incarne donc ce principe idéal ?

Le principe idéal ne se concentre ni dans le domaine monumental et figé de l'objet, ni dans le tableau idyllique d'une prospérité prétendûment atteinte pour de bon, ni dans l'enveloppe de telle ou telle personne. Il se manifeste autrement : dans la dynamique des corrélations dictées par le sujet, dans les consonances de la composition et, en premier lieu, dans le rapport même de la composition vis-à-vis du sujet.

Dans l'histoire du *Cuirassé Potemkine*, le problème examiné est celui de la révolution vue comme une guerre. Eisenstein confronte les deux voies d'autodétermination sociale, visibles au maximum dans les mouvements internes et les contours externes de deux groupes humains, le premier étant celui du cuirassé, le second, la foule de l'escalier. Pour employer des termes conventionnels, le Vaisseau lutte et appelle à lutter, tandis que l'Escalier sympathise et appelle à sympathiser. La solution pratique est dessinée sans ambiguïté dans le sujet : ou bien ceci ou bien cela. Devenir le marteau *ou bien* être l'enclume face à la troisième personne, face au Régime ; la position de sympathie pacifique est tragiquement sans espoir, seule la position de lutte demeure vraie. « La révolution, c'est la guerre ». Mais la position qui consiste à « se soulever comme un marteau » n'est pas absolue, elle est relative et corrélative. Car pourquoi donc la révolution est-elle « ... la seule guerre légitime, normale, juste, véritablement grande entre toutes les guerres que connaît l'histoire ? ». Le problème de la grande légitimité, du contenu idéal de cette pratique, supposé avec précision dans les paroles de Lénine placées en exergue, ce problème a déterminé une dimension autre, nouvelle, du contenu et de la forme du film. Il s'agit désormais d'annuler le dilemme : « marteau *ou* enclume », « violence *ou* sacrifice » : il s'agit de supprimer l'injustice de ce prétendu dilemme, il s'agit de l'idéal. « Dans notre idéal, disait Lénine, il n'y a n'y a pas de place pour la violence exercée contre les hommes ». La logique de cet idéal surgit dans les rapports exposés dans le sujet, dans la manière dont le Vaisseau et l'Escalier ne peuvent se passer l'un de l'autre pour atteindre le but désiré. Plus loin, lorsqu'on passe du sujet à la composition, on aperçoit avec netteté comment cette logique s'incarne dans toute la structure du film. Elle le fait dans les va-et-vient réguliers entre le vaisseau et le rivage. Dans l'égalité des droits dont jouit la disposition des protagonistes dans la composition : équipage du vaisseau et civils d'Odessa. Dans le fait, enfin, que ouvert, qu'il participe à l'autre système. Le cri de sympathie. c'est la scène de l'escalier, avec ses joies et son horreur, qui est le centre du film, le point crucial en hauteur et en profondeur de ses problèmes. Au moment où un des systèmes humains mis en présence atteint la manifestation suprême de son autodétermination, il révèle aussi qu'il est ouvert, qu'il participe à l'autre système. Le cri de sympathie et l'appel à la lutte s'entrecroisent. C'est l'instant d'état idéal, pratiquement insaisissable, impossible à retenir, qui ne peut que plus tard être reconnu comme « l'instant stellaire » et montré exactement de cette manière, c'est-à-dire « filant à travers l'homme ». Il est toutefois nécessaire et inoubliable. La mère debout sur l'escalier désigne à son petit garçon le drapeau rouge qui flotte au loin. C'est la sympathie englobant la lutte. Le cri de Vakoulintchouk déchire le silence de mort : « Frère, sur qui tires-tu ! ». C'est la lutte incluant la sympathie. Le triomphe de l'idéal n'est incarné, n'est symbolisé ni dans le corps des êtres représentés, ni à plus forte raison dans le destin futur de chacun d'eux prévu par le sujet. Rigoureusement parlant, il n'est pas visible, mais uniquement perceptible dans la corrélation. En achevant son film, Eisenstein ne se contente pas de saisir le moment d'état idéal de son objet, il le prolonge musicalement dans les acclamations fraternelles et réciproques du *Potemkine* et des vaisseaux qui refusent de tirer sur lui. Il fait durer cet instant de passage à travers l'idéal pour ensuite l'amener à la corrélation finale avec la réalité, au moment où le dernier plan s'efface et où le mot « Fin » délimite la frontière entre l'art et la vie.

On peut citer un autre exemple frappant et encore plus concret, celui où Eisenstein arrête l'instant et le fait durer dans une lumière idéale. La méthode est reconfirmée et devient d'autant plus claire que le contenu est ici totalement différent, tandis que la composition non seulement surgit du sujet, comme dans le *Potemkine*, mais que de plus elle s'y oppose. Si dans ce dernier film, le réalisateur a mis en lumière la perspective de la victoire de l'homme dans la chronique du sujet, dans *Ivan le Terrible*, il a éclairé le haut sens tragique dans l'obscurité lugubre des événements.

Nous faisons allusion au point culminant de la seconde partie. La pensée et la forme sont généralisées à l'extrême limite, entraînées comme elles ne l'avaient jamais été vers une musique résonnante et visuelle : dans des situations de ce genre, la musique se révèle comme l'art le plus réaliste. Durant quelques minutes, le sujet se dilue dans la composition. Après que le tsar a découvert le rôle joué par le faible d'esprit Vladimir Staritski, celui-ci doit arriver au lieu de sa mort. Nous venons de le voir au banquet où, à côté d'Ivan le Terrible, il a l'air d'Ivan-le-sot et d'un simple idiot : à présent, il s'arrête à la sortie de la salle. C'est alors qu'Eisenstein met subitement en œuvre des moyens d'expression d'une force inouïe. La couleur glisse du personnage de Vladimir : l'or disparaît de son étole, l'incarnat de son visage. Sur le fond bleu saphir, il se fige dans le bleu marine glacial qui avance sur lui. Puis l'image en noir et blanc fait irruption dans les teintes qui foncent : la silhouette de l'assassin se faufile entre les colonnes de la cathédrale, tout comme si Vladimir et nous assistions à quelque film d'actualité ! Les couleurs du banquet — ce carnaval mis en scène par le tsar — sont entrecoupées par l'austérité dénudée de la vie et de la mort dans la mise en scène d'Eisenstein. La couleur s'éteint, il ne reste plus qu'un reflet bleu pâle sur le noir et blanc. Dans la nuit enneigée, Vladimir se rend à la cathédrale, accompagné par les *opritchniki* en robes de moine. C'est ici qu'intervient un nouveau thème musical, apparenté aux « fatums » des symphonies, conduit au rythme lent de la procession par l'orchestre et le chœur de basses aux bouches closes. Si l'on pense au sujet on se demande ce que cela signifie : est-ce la prière aux agonisants ou le requiem de Vladimir Staritski ? De cette stupide créature des boyards qui ne fait que soulever les ricanements dans la salle ? Mais l'ironie a déjà acquis une qualité nouvelle, de même que la lumière, que la musique, que tout le reste. Bien que n'ayant pas été changé comme personnage, Vladimir est pris sous un angle nouveau, il est « monté à neuf » : les traits de son caractère de faible d'esprit se sont effacés, il ne reste plus que

---

Cuirassé Potemkine un caractère imagé d'un autre genre, celui qu'offre la réalité même, l'objet même, le matériau même. Nous ne voulons pas seulement parler de l'expressivité architecturale de Pétrograd ou de la symbolique des statues dans *Octobre*, mais aussi de l'expressivité des types de visages qui est aussi un degré déterminé du caractère imagé. Ce dernier peut être qualifié de caractère imagé du fait. Chez Eisenstein, les droits de l'expression directe demeurent acquis aux juxtapositions. Pour apercevoir concrètement et apprécier à fond ce principe, il faut examiner l'interaction de toutes les sphères du caractère imagé dans ses films, y compris celle du thème et de l'acteur, de la peinture et de la musique. Chacune d'elle, si expressive soit-elle à l'intérieur d'elle-même, n'acquiert son sens que dans la juxtaposition concrète avec toutes les autres sphères et « couches » du caractère imagé.

Владимир Андреевич
в Соборе.



Кадр, но не свет
освещение!

Dessin de tournage pour la scène du meurtre de Vladimir Staritski dans la cathédrale.

le comportement d'un être qui n'est « plus de ce monde », sa molle docilité a revêtu les traits de la dignité devant l'inéluctable.

Le voici dans la cathédrale parmi les colonnes dont la décoration évoque la personnification d'idées impersonnelles, son visage est celui d'un adolescent descendu d'une toile de Vroubel, aux larges yeux ouverts, qui viennent d'avoir la révélation de quelque chose jusqu'alors inconnu... Perçant l'obscurité, un rai de lumière s'est posé sur les dalles de pierre, Vladimir marche sur lui comme sur un chemin, comme sur la « ligne du monde », tandis que sur ses côtés s'avance la procession des *opritchniki*, masse noire qui rampe en se dédoublant. Le personnage qui, d'après l'idée du sujet, est un être falot qui se laisse mener par le bout du nez, prend la tête du groupe, d'après l'idée de la composition. Il poursuit sa progression sur le fond des ombres gigantesques qui parcourent les fresques du Jugement Dernier, dans le crescendo de la musique qui donne à ce spectacle durée et signification. Le chœur funèbre des basses se transforme en lamento chanté par des voix de femme, tandis que le cuivre des cloches et des trompettes résonne dans l'orchestre. C'est la musique du « Serment des *opritchniki* » dont les paroles sont absentes et qui se trouve traduite dans une autre sonorité : ici elle n'appartient plus à personne, ni aux *opritchniki*, ni à Ivan, ni à Vladimir, elle emprunte plutôt son rôle au chœur antique. C'est la musique de l'affliction, du jugement... Dans un instant un homme va être assassiné, il tombera comme un animal muet immolé sur l'autel, mais pour le moment il continue à avancer parmi les ombres noires glissantes, cet homme, c'est Vladimir Staritski, il ne joue aucun rôle dans l'histoire et c'est pourquoi il apparaît comme un personnage quelque peu comique transfiguré pour la même raison en héros tragique, du moins pendant les quelques minutes précédant le crime, après quoi commenceront à se dessiner à nouveau dans les caractères idéaux de la composition les traits et motivations réelles de la fable. Mais l'auteur a déjà dit son mot. Il s'agit du droit de l'individu au tragique : en d'autres termes, du sens suprême donné aux limites imposées à son existence. L'homme a recouvré la vue, l'histoire a cessé d'être aveugle. On pourrait se demander quel rapport l'histoire a-t-elle avec ce simple d'esprit. Eh ! bien, dans l'idéal, l'histoire, dans la mesure où elle devient l'histoire des hommes, doit avoir un rapport avec chaque être. Il ne faut pas le vouloir ? Mais non, on le peut. Là où l'histoire révèle sa cécité, c'est à l'artiste d'intervenir pour donner la vue à l'homme avec tous les moyens en sa possession...

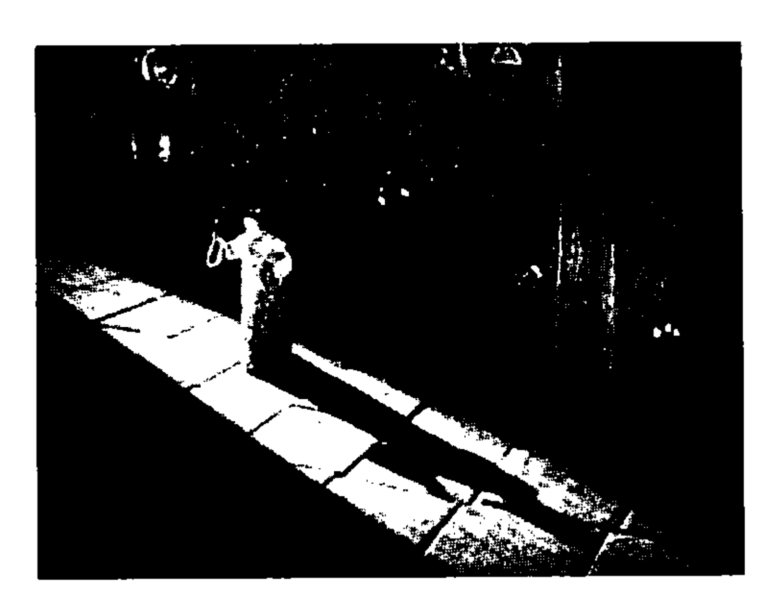
La vérité d'Eisenstein était que l'artiste n'a pas voulu, n'a pas pu transformer son Vladimir — comme le scénario y incitait — en héros de tragédie, en protagoniste souverain de cette tragédie. (D'après les conceptions traditionnelles, cet homme est trop insignifiant pour assumer de telles fonctions, et d'après celles de notre siècle, il est trop « aliéné » pour contenir la tragédie en sa personne.)

Mais la vérité d'Eisenstein était aussi que l'artiste, ayant généralisé dans une composition de ce genre la petitesse de l'homme, l'a insérée dans les rythmes de la tragédie, en a fait l'objet de l'interprétation tragique donnée par l'auteur, l'a rattachée à l'histoire par l'intermédiaire de l'idéal.

De la sorte se trouve déterminées la place impartie à l'homme-personnage et sa corrélation avec l'idée que l'auteur hisse au niveau de l'idéal. L'homme peut apparaître dans la lumière directe de l'idéal et en accord avec celui-ci, il n'en devient pas pour autant l'incarnation corporelle de l'idéal, sa matérialisation. L'idéal n'est pas dans tel ou tel personnage, il s'exprime dans la manière dont l'homme est pris par l'auteur, dans les rapports où il est placé par le sujet du film.

L'idée peut être un bien, mais elle ne peut être une propriété. C'est la raison pour laquelle Eisenstein qui a constamment préservé la corrélation de non-identité entre l'idée et la réalité, conserve aussi invariablement sa non-identité de principe avec n'importe quel personnage humain.

Ceci même pour Ivan le Terrible, personnage à qui Eisenstein semble avoir donné tant de traits « surhumains ».







Ivan le Terrible (2e *partie*).
De haut en bas :
Vladimir dans la cathédrale : Serment des opritchniki (non monté) : Mort de Vladimir.

Nous avons devant nous une personnalité élue par l'histoire qui s'identifie ensuite avec la loi historique et qui, enserrée entre ses propres limites, crée l'histoire, crée l'unité pour ainsi dire à l'intérieur d'elle-même. Eisenstein n'était nullement enclin à fermer les yeux sur la majesté d'actes de ce genre. Toutefois, il n'en a pas moins aperçu clairement et révélé la contre-vérité placée là. Au cours du processus d'identification d'Ivan avec la loi historique et avec l'idée d'unité, le mensonge vient se substituer à la vérité : la thèse « je crée la loi » se transforme inéluctablement en « ce qui est à moi est la loi ». Le sujet d'*Ivan le Terrible* est dans un certain sens la tragédie de la personnification, la tragédie de l'identification. Le chemin de la vérité passe non point par l'identification, il passe par la corrélation et par la comparaison.

V

« Je me considère comme l'un des artistes les plus « inhumains ». La représentation de l'homme n'a jamais été le problème central, ni le problème capital de mes œuvres. De par ma tournure d'esprit, j'ai toujours été davantage le chantre du mouvement *de masse, social, dramatique, et mon attention artistique a toujours été braquée avec une plus grande acuité sur le* mouvement *plutôt que sur* ce qui *est en mouvement.* » (21.)

Cette citation d'Eisenstein semble servir d'argument direct à la conclusion reprise trente ans plus tard oralement et par écrit : son grand art a été remarquable dans bien des domaines, mais non point dans les images de l'homme.

Néanmoins, ces paroles nous livrent la clé permettant de mettre en évidence son inhumanité d'une manière totalement différente. « La représentation de l'homme... ». Cela ne veut pas dire l'image de l'homme. La différence séparant ces deux termes dissimule l'une des qualités essentielles de l'art d'Eisenstein. Peut-être bien la qualité majeure.

Tout en comprenant la différence qui existe entre les notions d' « image » et de « représentation », nous sommes trop accoutumés à identifier en matière d'art, l'image de l'homme avec la représentation du personnage. Nous ne méditons pas ici sur la corrélation. Or, c'est justement elle qui a acquis dans l'art d'Eisenstein le sens dans lequel s'est exprimé l'ensemble des problèmes de notre siècle.

Si nous parlons de termes, il faudrait suivre le conseil donné par Eisenstein et étudier les dictionnaires. Par exemple : « ... il suffisait simplement de jeter un coup d'œil dans le dictionnaire... pour s'apercevoir qu'en russe la forme c'est *l'image* (22) (...) Dans les lettres latines classiques nous aurions trouvé une distinction entre « Imago » et « Persona ». Le premier mot signifie : image en tant que reflet de quelque chose ; fantôme ou songe ; expression imagée, parabole ; notion mentale à propos de quelque chose. Le second avait comme sens premier le masque de l'acteur, puis son rôle, puis le rôle de l'homme dans ses rapports avec ses semblables. On aurait pu également rappeler la différenciation existant dans la langue russe ancienne entre « image » et « « personne », mais ce qui parait le plus important est la profusion des nuances du mot « image » dans le dictionnaire de Dahl (23) d'où se dégagent deux acceptions de premier plan : image = apparition sous une certaine forme, = loi de l'accomplissement.

De manière ou d'autre, la différence entre le « personnage » et l' « image de l'homme » tend à exprimer la différence entre l'homme dans son apparition directe et l'homme dans son essence profonde et son accomplissement. Cette tendance pourrait sembler être une spéculation de l'esprit tirée par les cheveux ; pourtant, Eisenstein l'a réalisée dans son art et dans son montage.

Le montage d'Eisenstein a été le domaine et le moyen de création de l'image, et avant tout de l'image de l'homme.

21) Œuvres, T. II, p. 329.

22) idib p. 38.

23) Dahl Vladimir (1801-1872), dialectologue, ethnographe et écrivain, auteur du remarquable « Dictionnaire raisonné de la langue russe ».

Comme nous l'avons déjà dit, les éléments juxtaposés de la réalité ne sont que des représentations, que des manifestations de ces éléments vus dans leur ressemblance. Le choix de ces éléments, la délimitation des traits caractéristiques de chacun d'eux et (essentiellement) leur réunion et leur corrélation donnent l'image. L'explication la meilleure est fournie par le célèbre exemple tiré d'*Ivan le Terrible* : le montage des virevoltes rigoureusement délimitées qu'effectue le tsar devant le cercueil (24). Ici « l'image de l'homme » ne prend même pas l'apparence d'un problème. Le problème surgit dans l'exemple qu'Eisenstein cite juste après : la scène de l'immense cortège funèbre du *Potemkine* (25). Il n'y a pas un seul personnage, mais la multitude. C'est ce qui fait que le mot « image » ait été utilisé un aussi grand nombre de fois. Il y a eu une longue discussion autour du *Potemkine :* on y parlait de l' « image individuelle » et de l' « image de la masse », certains critiques proclamaient la pauvreté de l'image de l'homme (homme étant compris comme personnage), tandis que d'autres insistaient sur la richesse de l'image de la masse (celle-ci étant également comprise comme personnage). Cependant, bien plus tôt, à l'époque où Eisenstein parlait de son « inhumanité », un critique avait fourni une première définition précise du fond du problème :

« ... Non seulement le *Cuirassé Potemkine* nie la signification de l'image, mais encore il la monumentalise, il la protège de la fusion avec l'acteur et le rôle, ainsi que du dommage qu'il subirait de la sorte » (26). L'image est entraînée hors des limites du personnage, elle se développe à l'extérieur de lui. Cela ne signifie pas qu'elle s'enferme à nouveau dans les limites d'une certaine multitude (en tant que personnage collectif), elle ouvre aussi ces limites : dans les rapports humains ultérieurs, dans la largeur et la profondeur du film. Le principe de l'image est non pas la personnification, mais le mouvement des corrélations ; non pas la fermeture, mais la germination continue. Seules les frontières de l'œuvre dans son ensemble peuvent constituer ses limites finales. Dans cette image, deviennent relatifs et franchissables les degrés menant de l'homme à l'homme, au milieu naturel, à la communauté des masses, derrière laquelle on trouve l'universalité du peuple, et ainsi de suite. Une question se pose au passage : se peut-il que l'institutrice d'Odessa constitue une « image unique » avec le bourreau qui la frappe au visage ? Oui, ils entrent dans une image unique avec autant de raisons, quoiqu'à un autre niveau, qu'Othello amoureux et Othello meurtrier. Tchékhov voulait que l'homme « élimine de lui-même l'esclave goutte à goutte » ; lorsque le marin du *Potemkine* lance le médecin par-dessus bord, le sens est identique : « de lui-même » ; seulement ici l'homme est pris dans un autre compte final, celui d'Eisenstein.

« L'image de l'homme » prend le sens de loi incarnée du mouvement et du déploiement de l'homme sur la voie menant à l'Homme.

La corrélation du personnage et de l'image dans l'art d'Eisenstein ne répond pas simplement à la corrélation générale entre le « phénomène » et l' « essence ». Eisenstein est l'héritier des problèmes sociaux et spirituels concrets qui se sont posés au cours des siècles. Nous n'avons pas lieu de nous référer en l'occurence aux préformes les plus anciennes et mystifiées (dans le genre du débat sur « l'image et la ressemblance » qui s'était déroulé au Moyen Age). C'est sur le terrain de la réalité bourgeoise qu'il a été possible et nécessaire de donner au problème une définition effective, « terrestre ». On connaît la boutade de Lessing qui affirmait qu'il était de la plus grande noblesse de s'occuper de l' « homme en général » mais que la tâche la moins élevée consistait à voir clair dans l'individu. Lessing

24) Œuvres, T. III, pp. 339-341.

25) idib.

26) M. Schneider : « *Le Cuirassé Potemkine* ». *Iskousstvo Kino*, 1937, nº 9, p. 26. (Il est regrettable que cette idée n'ait pas été développée à l'époque par ce remarquable critique.)

avait de la sorte deviné ce que le jeune Marx devait définir comme la contradiction entre l'individu et l'espèce, entre l'existence de l'homme et son essence. Ce qui devait être mis en évidence plus tard dans l'analyse de l'aliénation capitaliste qui condamne l'homme à une existence tronquée, lui fermant la voie du développement total de son essence, de la vie dans un monde unique.

L'art révolutionnaire du XXe siècle a commencé à donner une interprétation esthétique à la voie conduisant à la solution du problème, voie qui dans notre siècle est devenue non seulement connue mais aussi visible. La nouvelle réunification de l'homme a été proclamée dans la poésie de Maïakovski où sont associées diverses dimensions de la vie humaine, où le cosmos est conjugué à la vie quotidienne. Et aussi dans les métamorphoses dialectiques des personnages du théâtre de Brecht. La forme d'étude de l'homme qu'Eisenstein a créée à l'aide du cinéma répondait parfaitement dans son genre à la tâche qui consistait à comprendre et à incarner le contenu et la tendance du problème.

Le « à présent » et le « pour toujours », « l'existence » et la « vie quotidienne », « l'homme » et l' « Homme » sont perpétuellement mis en corrélation dans la structure des films d'Eisenstein. Ce sont les deux plans principaux du compte figurant dans son monde : l'existence de l'homme présentée comme la vie de chaque jour et de chaque instant d'individus isolés et la vie historique de l'Homme dans son essence même. A quelles conditions l'unité du compte est-elle obtenue ?

Il suffit de rappeler *à quoi* sont consacrés tous ces films. L'artiste prend pour fondement de ses fables, pour objet de sa représentation et de son récit, la pratique sociale et de classe des différentes époques historiques. C'est là un autre degré nécessaire d'examen de l'homme et de ses destinées. Et tous les films d'Eisenstein répètent la même chose : pour que l'homme débouche sur l'Homme, pour qu'il passe du niveau de l'existence à celui de la vie, du « à présent » au « pour toujours », il n'est d'autre solution que de traverser une pratique concrète, de classe et sociale, réalisable dans le sens du progrès et praticable d'un bout à l'autre. Mais lorsque l'existence égoïste s'en isole, recule et se referme sur elle-même, lorsqu'elle trahit ou pervertit cette condition, l'artiste la condamne. (Tous ceux qui ont vu *La Grève* et se souviennent la manière dont Eisenstein a montré la racaille savent de quelle condamnation il s'agit.) La pratique sociale et de classe apparaît comme la voie et le moyen, comme le degré et le marchepied, menant à la vie historique.

« *Biologiquement, nous sommes mortels.*

Et immortels uniquement dans nos actions sociales, dans la petite contribution qu'apporte notre course personnelle en compagnie de l'estafette du progrès social, depuis la génération passée jusqu'à la génération à venir. » (27)

Telle est d'après Eisenstein la formule de l'acquisition et de l'affirmation de l'essence de l'homme. Telle est la condition sous laquelle l'homme en tant qu'individu, l'homme en tant que personnage, peut gagner sa liberté par rapport aux limites inéluctables de son existence personnelle, car c'est uniquement de cette manière qu'il prend pratiquement conscience de son essence, qu'il la réalise et l'assimile.

Dans l'image de l'homme obtenue grâce au montage, l'individu, le personnage prend les traits changeants d'un visage unique perpétuellement vivant. Le mouvement de l'image exprime le principe de l'estafette qui, pour Eisenstein, donnait la solution du problème de l'immortalité. Ou bien l'homme cède sa place, ou bien il se prolonge lui-même passant à une certaine qualité nouvelle. Ainsi, celui qui est parti est continué. Telle est la règle de vie dans le monde d'Eisenstein.

C'est au Mexique qu'Eisenstein a vu avec une netteté particulière le messager de la vie ; en faisant le tour de ce pays qui rassemble plusieurs siècles d'histoire, il en est arrivé à la prise de conscience totale, à la sensation acérée au maximum de ses propres principes, ceux qu'il avait plus tôt exprimés dans le *Potemkine*. Dans son film mexicain, comme messager des époques et des gens, parmi une multitude de personnages changeants et disparaissants, devait apparaître une figure particulière, à la fois personnage et image, qui se perpétuait à travers des situations et des rôles divers. Cette figure, c'est la *soldadera*, la soldate, inséparable et fidèle compagne de plusieurs combattants morts, celle qui passe de l'un à l'autre, d'une armée à l'autre : qui s'occupe d'un combattant, le soigne, l'enterre et recommence avec un autre. Eisenstein a vu combien cette figure était typique, il a été frappé par le sens extrêmement profond qu'elle recélait. Elle se dressait devant lui comme l'image réelle du pays même, déchiré par les luttes internes et pourtant toujours uni. Pour lui, la vitalité de la *soldadera* figurait l'immortalité du Mexique, la mère-patrie. Par la suite, il est sans cesse revenu à cette image et jusqu'à ses derniers jours, il a rêvé de réaliser un sujet dans lequel sa conception de l'homme serait susceptible de prendre l'expression la plus visuelle.

C'est dans cet esprit qu'il a conçu ses films sur Moscou et sur le canal de Fergana, où, selon sa formule, la biographie dépasserait les limites du personnage. La succession du genre humain à travers les siècles devait apparaître sous les traits uniques d'un homme et d'un acteur : l'image de cette vie obtenue par le montage correspondrait à celle de l'histoire, coïnciderait avec elle. L'histoire était renfermée à l'intérieur d'un homme collectif et unique : tel est le sens véritable de la conception eisensteinienne que nous avons l'habitude de voir sous un autre angle : le personnage à l'intérieur de l'histoire.

L'homme dans l'histoire, tel est le sens de l'existence à l'écran du *personnage* eisensteinien en tant que tel.

L'histoire dans l'homme, tel est le sens principal de l'*image* de l'homme dans l'art d'Eisenstein.

Dans le cinéma d'Eisenstein, l'homme est vu sous un double éclairage. A la fois à la lumière de la réalité et à celle de l'idéal. En tant que personnage du film, il peut sembler petit au point de disparaître et plus ou moins partiel à l'intérieur de l'immensité du mouvement historique, face à la loi historique. Mais dans le même temps, l'analyse du sujet donnée par l'auteur trace les possibilités qui s'offrent à l'homme de donner un sens neuf à son caractère partiel et de se trouver *mêlé* à l'histoire. L'idée de cette possibilité d'humaniser l'histoire prend une forme imagée achevée dans la composition des œuvres d'Eisenstein. L'homme dont la présence se manifeste dans l'image de la composition agit à égalité de droits avec l'histoire, il agit comme son sujet qui lui confère sa mesure humaine. L'histoire devient l'objet de l'homme. De la sorte, Eisenstein ne se contente pas de montrer et d'analyser l'histoire : il exprime et forme le *sentiment social et historique*. Il affirme et légitime ce sentiment chez son public, en le décrivant comme le bien naturel, individuel, intime de l'homme. C'est là que réside primordialement l'humanisme de l'art eisensteinien.

L'art d'Eisenstein a franchi les limites des problèmes et objets de l'humanisme traditionnel. Mais dans la compréhension des problèmes et des tâches de la culture humaniste, il a été dialecticien. En créant sa conception du monde et de l'homme, il s'est affirmé non comme le détracteur des traditions de l'humanisme, mais comme leur véritable continuateur. Un jour, dans les années vingt, il avait dit à son sujet (paraphrasant les paroles de Havelock Ellis sur Léonard de Vinci) : « *Je ne suis pas l'ami de l'humanité, je suis l'ennemi de ses ennemis* ». Le sens véritable de cette affirmation se révèle dans d'autres mots dits à propos du *Cuirassé Potemkine* :

« *Il faut relever la tête et apprendre à se sentir des hommes, il faut être homme, devenir homme. C'est ce que revendique ni plus ni moins la tendance de ce film.* »

Leonid KOZLOV.

Traduction et notes d'Andrée Robel.

27) Œuvres, T. I, p. 148.

Notes sur Alexandre Nevski

par Pierre Baudry

On aura sans doute remarqué, dans les travaux théoriques portant sur l'œuvre d'Eisenstein, la relative discrétion qui règne quant à *Alexandre Nevski*, comme si, à la limite, son statut était le lieu d'un refoulement. Rapporter *Alexandre Nevski* à ce qui se dit des autres films d'Eisenstein ne fait qu'esquiver les difficultés, tout en donnant place aux assimilations les plus brouillonnes ; et, qu'*Alexandre Nevski* fonctionne selon un système différent de celui de *Potemkine* ou d'*Ivan*, un détail est là pour en corroborer l'intuition : il est en effet l' « enfant chéri » de la critique esthétisante ou formaliste (au sens péjoratif du terme). Or ces critiques, pour élire le film, centrent tous, peu ou prou, leurs réflexions sur sa plastique, et plus particulièrement sur les costumes et les oppositions chromatiques. Eprouver les thèses de cette élection, c'est ce qu'on doit voir ici comme le travail préalable d'une lecture d'*Alexandre Nevski.*

1) « La presse étrangère a été sidérée parce que ce n'est pas la traditionnelle couleur noire qui est ici dévolue aux scélérats, mais un blanc éclatant » (1). Ainsi Jean Mitry, par exemple (2), appelle plusieurs fois les Teutons les « blancs », et les Russes les « noirs ». Mais ce n'est pas là le trait distinctif, car les Russes sont vêtus de toute la gamme des gris — depuis la bigarrure du vêtement civil (la tunique brodée de Bouslai) jusqu'à l'acier mat des tenues militaires. L'opposition n'est donc pas celle du blanc et du noir, mais celle du monochrome et du polychrome. De même, dans *La Grève*, les capitalistes, dans la scène où ils sont réunis autour de la table à cocktails, sont vêtus uniquement de noir et de blanc. Bref, aux exploiteurs et aux « scélérats » (pour reprendre le terme de S.M.E.) est dévolue une *simplicité chromatique* qui en quelque sorte les définit, les ancre dans leurs costumes. Les ennemis ne sont pas un rassemblement d'individus, mais une masse (ou une série) *uniforme.*

Le moine à la robe noire (qui assiste l'évêque Teutonique et tient l'orgue de voyage) semblerait faire échec à cette opposition ; mais il n'en est rien ; sa noirceur a pour effets :

— de nuancer le système oppositionnel (de le compliquer) ;

— d'attribuer au moine un autre type de rapacité que celui des chevaliers : l'habit noir compense certes la secondarité du personnage, puisqu'il est toujours en contraste avec le reste, mais il sert surtout à rendre répugnante, et plus encore, dérisoire, l'agitation de son propriétaire ;

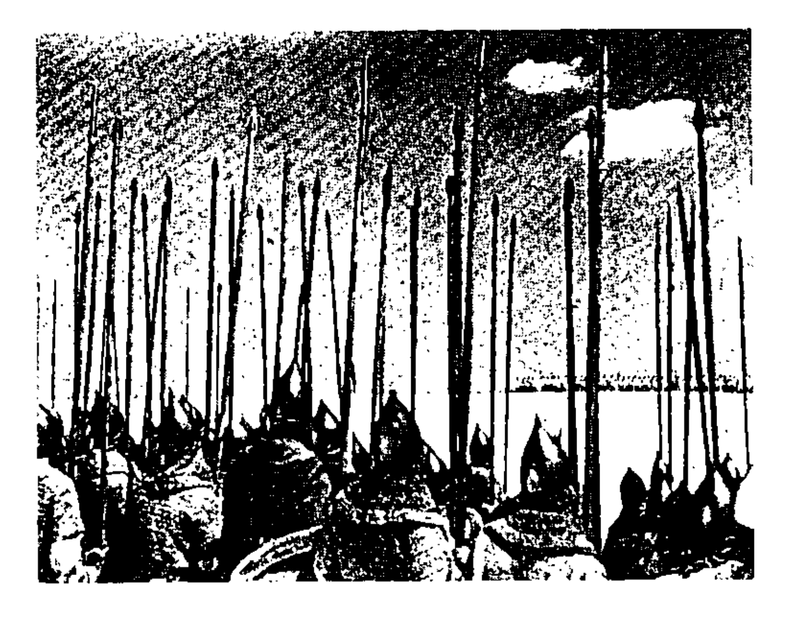
— d'indiquer une sorte de contradiction dans le personnage, dans la mesure où il est « plus costumé » que tous les autres ; elle le désigne ici comme *idéologue*, aussi scélérat que les scélérats en blanc parce qu'il est leur larbin agité : le moine n'appartient pas à la noblesse parce qu'il n'est pas vêtu en blanc : il est traître à sa classe.

On peut d'ailleurs repérer une deuxième opposition quant à la couleur, cette fois plus subtile : celle du blanc des neiges et des glaces contre celui des Teutons : celui-ci, immaculé sinon par la défaite, est alors le signe d'un luxe vani-

1) S.M.E., « La non-indifférente nature », in « Cahiers » n° 219.

2) Jean Mitry : « S.M. Eisenstein » ; coll. « Classiques du cinéma » ; Editions Universitaires.





teux et narcissique ; il « fait parade » d'une (fausse) proximité à la nature. Ce qu'indique bien le fait que ce costume ne soit sujet à aucune transformation fonctionnelle (fictionnelle) ; au contraire, la surface plane des glaces du lac Peïpous, d'abord support simple et quasi abstrait (décor minimal) de l'affrontement, devient le lieu où le faux blanc du luxe impérialiste s'abîme et se perd.

Donc, quand Eisenstein, dans ses textes, utilise l'opposition blanc/noir pour commenter *Alexandre Nevski*, c'est à d'autres fins que de prétendre simplement avoir renversé (inversé) les attributs chromatiques classiques des Bons et des Méchants : « Dans *Alexandre Nevski*, les houppelandes blanches des Chevaliers sont associées aux thèmes de cruauté, d'oppression et de mort ; cependant que la couleur noire, attribuée aux combattants russes, incarne les thèmes positifs d'héroïsme et de patriotisme... Cela veut dire que nous n'obéissons pas à une loi omnipotente de « significations » absolues quant aux correspondances entre les couleurs et les sons, quant aux relations entre ceux-ci et certaines émotions. Nous décidons par nous-mêmes quelles sont les couleurs et les sons qui rempliraient le mieux le rôle ou l'émotion que nous leur avons assignée et dont nous avons besoin. » (3)

Nous dirions que la couleur des costumes n'est pas symbolique, qu'elle n'a aucun rapport de représentation analogique avec la « bonté » et la « méchanceté ». Elle est au contraire système arbitraire (conventionnel) de significations non-réalistes.

C'est bien pourquoi les photos d'*Alexandre Nevski* nous donnent une mystérieuse impression d'étrangeté et tout à la fois de platitude (de « déjà vu »), comme si elles renvoyaient fortement à la connaissance que nous pouvons avoir du film lui-même (ce qu'elles ont de « pouvoir évocateur ») et en même temps s'indiquaient comme poncifs (comme traces parfaites de récits d'aventures) : elles donnent immédiatement à voir que les costumes y obéissent à un code.

Mais, si les armures, les boucliers, les lances, les casques, les longs manteaux blancs et le haubert trop court, si tout cela a d'abord pour effet d'imposer une « couleur locale » (-temporelle), celle dont le schéma par démontage de B. Brecht (4) montre que sa projection sur le « niveau du marché » lui assigne le statut de genre, la répartition de leurs valeurs chromatiques (le blanc opposé à la gamme des gris) annule ce qui dans le codage pouvait directement faire référence à toute syntaxe préexistante de la couleur.

2) C'est un autre lieu commun que de noter l'ordonnance plastique des scènes de bataille : les boucliers, les casques et surtout les lances se disposent et se composent suivant des géométries. Mais ici encore, il est nécessaire d'introduire une nuance : ces parallèles, ces symétries et ces lignes de fuite régulières sont *inégales* dans les deux camps : tandis que les chevaliers Teutoniques y obéissent parfaitement (d'où : longue pratique de la manœuvre, efficacité du dispositif guerrier ; mais aussi vanité militaire du rang, de la rangée), les Russes, par contre, semblent moins soucieux de respecter l'ordonnance : les rangs sont moins réguliers, les lances se dressent selon des angles relativement divers, leurs lignes se contredisent (d'où : moindre efficacité possible, peu d'expérience de la guerre ; et aussi : absence de tout esprit de parade : le fouillis des lances renvoie à la diversité de ceux qui les tiennent, l'armée russe n'est pas une machine guerrière, mais un rassemblement d'individus unis pour un même combat).

On peut donc dire que, comme leur est dévolue la simplicité chromatique, les scélérats ont pour attribut la *perfection géométrique*. De même, dans *Le Cuirassé Potemkine*, les soldats sur l'escalier d'Odessa sont montrés comme une rangée (de bottes), une ligne (de fusils) : la brutalité des scélérats n'est pas une collection de sauvageries individuelles, mais l'effet d'un ordre (social-historique).

3) Dans la même séquence du *Potemkine*, les cadrages évitent soigneusement de laisser voir les visages des soldats : soit qu'ils soient pris de l'épaule à la botte, soit que leurs ombres remplacent leur présence effective, soit encore que la généralité du plan laisse leurs traits indistincts. Dans *Alexandre Nevski*, le costume reprend ce principe en charge : que l'ennemi n'a pas de *visage* : ces casques que portent les chevaliers Teutoniques, blockhaus miniature, empêchent certes qu'on voie leurs visages, mais il serait abusif de dire qu'ils fonctionnent comme des masques, tant leur forme cylindrique, par son aspect brutal, « inhumain », haïssable, *excède* leur rôle défensif : en eux sont concentrés les réseaux de signifiance qui définissent ceux qui les portent : le monobloc, le mastoc (le fonctionnel repris comme *parure*, le seul ornement visible de ces objets étant leurs rivets), l'absence de trait distinctif, de demande à l'Autre sinon sur le mode sadique (les yeux du guerrier repèrent les victimes à travers la fente en croix — inscription de l'idéologie sur le costume même, et qui donne au nez, quand il est visible, un aspect vaguement obscène), la brutalité (l'absence de cou, ou plutôt une sorte de « cou de taureau », dans l'élargi du bas du cylindre reposant directement sur les épaules), le tranchant, le coupant (la netteté du bord supérieur)... Leurs heaumes sont, si l'on peut dire, le vrai visage des chevaliers Teutoniques (5), au point que ceux-ci, paradoxalement, ont l'air plus costumés quand ils ne les portent pas.

Que révèle en effet le visage de von Balk, le chef suprême des chevaliers (6) : les traits longs et accusés, mais légèrement bouffis (par les excès ?) sont encadrés par les lourds drapés d'un manteau blanc et une volumineuse chevelure blonde, d'aspect à la fois soigné (la frange sur le front) et négligé (les mèches sur les épaules). Quelque chose dans la finesse soyeuse du cheveu, le touffu dérangé de la coiffe dénote la préciosité narcissique, et trouve réponse dans le

3) S.M.E. : « Form and content : practice » ; in « The film sense ».

4) In « Sur le cinéma », p. 200-201 ; reproduit dans les « Cahiers » n° 225.

5) De même que, dans « Potemkine », celui du Dr Smirnov est son pince-nez.

6) Cf. la photo p. 11 du n° 219 des « Cahiers », ou celle de la page 80 des « Réflexions d'un cinéaste ».

moelleux des plis du manteau. Mais d'autre part, ainsi encadré, le visage, par la dureté de ses traits, par l'expression à la fois violente et lâche des yeux, désigne bien l'abondante chevelure comme un *postiche* (mais qui pourtant « ne renonce pas à la « bonne foi » de son référent » (7) : la coiffure des nobles dans l'Allemagne du XIIIe siècle).

Bref, cette image de von Balk regroupe deux séries de significations :

— D'une part, ce qui caractérise le personnage : l'habit, le visage (ses traits), la chevelure ;

— D'autre part ce qui renvoie ce personnage à un « réel historique » reconstitué : le costume, le visage (son expression), la coiffure.

Si le chevalier Teutonique est bien tel à visage découvert, qu'en est-il lorsqu'il porte son heaume ? Le « typage » du personnage disparait, non pas masqué, nous l'avons vu, mais *remplacé* : le heaume reprend en charge ce qui dans le typage nous « fait signe » ; mais cette « signifiance » est impuissante à s' « éparpiller » selon les individus : l'*uniforme* la maîtrise entièrement car rien n'est plus là pour « distraire » le sens. Tel est un des rôles supplémentaires de la forme simple de ces heaumes : elle assure de manière irréfragable l'économie du trait individuel — au point même que celui-ci, forclos des corps, ne peut reparaître dans l'image que sous la forme de signes distinctifs emblématiques, violemment proférateurs : un aigle, une serre crispée, une main, paume en avant, une double hache décorent les heaumes des principaux chefs Teutoniques.

A l'inverse, les personnages du camp russe ont constamment le visage visible ; et quand le prince Alexandre, ses deux doubles diversifiés Bouslai et Gavrilo, Ighnat le maître-armurier revêtent leurs armures et leurs casques, cela prend l'allure d'un déguisement (8) ; le haubert de l'armurier est trop court, non seulement afin que l'homme puisse mourir sous le poignard d'un traître (9), mais aussi pour ne cesser de s'indiquer comme « défroque ». La séquence du partage des armes et des hauberts chez Ighnat l'indique : l'armée russe est vêtue de bric et de broc, le costume militaire n'est pas son habit naturel (10). Ici, le casque (qui laisse le visage à découvert) prend avant tout fonction de masque défensif.

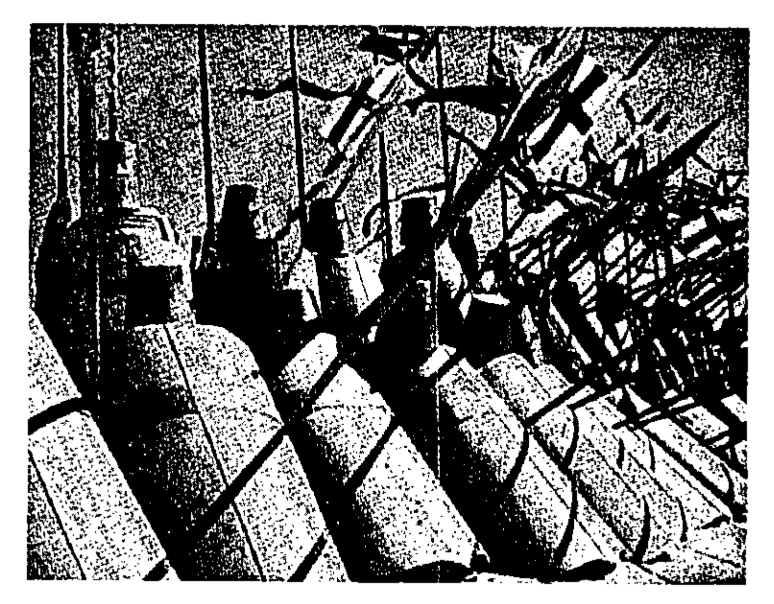
Alexandre Nevski installe donc une troisième opposition : Personnages dont la vérité est l'uniforme / personnages pour qui l'uniforme est un déguisement.

Il faudra remarquer que, si cette opposition, de toute évidence, renvoie analogiquement (11) à une situation historique contemporaine (les actes et visées impérialistes de l'Allemagne nazie en 1938), rien, dans les costumes d'*Alexandre Nevski*, — pas même les casques de l'infanterie teutonique (pourtant ressemblant fort à ceux de la Première Guerre mondiale) — ne vient aplatir l'analogie ou réduire la distance des deux termes, sinon, peut-être, l'emblème du heaume d'un chevalier : la main levée paume en avant, comme pour un salut.

Ces trois remarques fragmentaires nous indiquent ceci : ce qui se dit communément d'*Alexandre Nevski* méconnait, semble-t-il, que ces caractères (rôle de la couleur des costumes, de l'attirail guerrier, lances et casques) sont là pour *produire* des sens (12) et non par pur décoratisme ; *Alexandre Nevski* n'est pas le lieu d'une anecdote que l' « expression » eisensteinienne aménagerait en direction d'un luxe pictural ; au contraire, ces éléments sont le matériau même du procès de signification du film.

C'est bien pourquoi, d'ailleurs, toutes les photos fixes de ce film sont relativement mensongères : elles ne laissent aucune trace de ce procès, et font verser la signification dans l'esthétisme. — Pierre BAUDRY.

7) *Cf.* Barthes à propos de la barbe d'Ivan, Cahiers 222, p. 15.
8) D'autant plus que leurs costumes civils indiquent beaucoup moins le Moyen Age que leurs attirails militaires.
9) Cf. S.M.E., « Réflexions d'un cinéaste » : « Les chemins de l'invention », p. 49 à 60.
10) Bien que sachant se battre les Russes ne sont pas guerriers. C'est ce que renforce une série de notations tendant à montrer leur proximité à la nature : alors que les étrangers transportent leurs toits avec eux (le palanquin, les dais), eux vivent à ciel ouvert et veillent à la belle étoile ; alors que les Teutons tirent leur force militaire d'un dispositif stratégique qui a fait ses preuves (le « groin de cochon »), les Russes savent mettre à profit les caractères du terrain (la glace).
11) Le statut de cette analogie, et de celle d'*Ivan le Terrible*, c'est ce sur quoi on reviendra ultérieurement.
12) Des sens politiques.









Photogrammes de « La Grève »

Système de « La Grève »

par Pascal Bonitzer

(*Les citations de S.M.E. sont extraites de « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme » Cahiers* n° 220-21.)

« ... *La Grève* s'avère être l'exact opposé du *Kinoglaz.* Dire avant tout que *La Grève ne prétend pas sortir de l'art, et que là est sa force.* » Cette notion d'art, maintenue ici contre Vertov, signifie sans doute d'abord le parti pris de la fiction, c'est-à-dire de l'intransitivité. N'est pas ici en question l'opposition Vertov/Eisenstein, ni de savoir « qui a raison » (la question appellerait même la suspicion), mais, seulement, le système de cette fiction, et ce qui permet à S.M.E. d'en affirmer la « force ».

La *Grève* se caractérise d'abord par un scénario complexe, voire baroque : en tant que film de propagande, il est très loin de la rigueur et de l'efficacité qu'atteignent *La Vie est à nous* ou *Kuhle Wampe* ; et sur le plan strict de l'inscription de la politique dans le film, S.M.E. a lui-même admis que sa technique a pu être reconnue comme matérialiste « en dépit de l'absence de matériel illustrant de manière exhaustive la technique de l'action clandestine des Bolchéviks et les prémisses économiques de la grève, ce qui, assurément, constitue un grave défaut sur le plan *du sujet et de l'idéologie* »... La grève dont il s'agit est traitée en dehors de toute insertion historique précise, c'est une condensation exemplaire des grandes luttes du prolétariat dans la Russie prérévolutionnaire. A cette exemplarité (le carton final du film, incitant le peuple au souvenir, à peu de chose près une inscription de monument aux morts, donne quelques noms pouvant servir, au choix, de référence historique), à ce flottement de la fiction hors de tout référent déterminé, s'ajoute que les motifs du débrayage qui engendre le récit sont sur le plan économique (comme le reconnaît S.M.E.) d'une rare minceur : « les ouvriers sont mécontents », énonce, je crois, le premier intertitre. Aussi l'événement décisif qui déclenche l'arrêt du travail n'est-il pas d'ordre rationnel (au contraire de celui de *La Vie est à nous*, le renvoi du vieux Gustave et toute la chaîne d'explication de l'économie capitaliste qui lui est liée, inscrivant l'abus dans la règle, et donc en retour, selon la loi brechtienne, la règle comme abus) : c'est un événement purement *traumatique*, comme c'est d'ailleurs toujours le cas dans la fiction eisensteinienne (dans le *Potemkine* p. ex., la brimade corporelle + la viande avariée, « corpsification » violente de la logique oppression-révolte) : *un ouvrier, accusé d'avoir volé des pièces par les contremaîtres, se pend au milieu des machines.* Traumatique veut dire ceci : irrationnel ou plus exactement : mythique. D'un point de vue politique en effet, l'événement n'a aucune valeur didactique en cè sens qu'il exprime un abus qui n'est pas inscrit dans la règle (économique) du capitalisme mais provient seulement de la mauvaise foi parfaitement contingente d'un subalterne. Mais si cet événement est contingent par rapport à une *ratio* de l'économie capitaliste, en revanche, dans l'ordre du mythe il retrouve sa nécessité au titre d'un antagonisme « naturel ».

L'événement est ainsi dissocié d'emblée et son sens réparti sur deux axes au moins : celui de la linéarité dramatique, de la diégèse (un ouvrier se pend, on débraye, le patronat suscite des provocateurs, etc.) ; et celui du mythe, projetant la séquence en « tableau », expulsion du temps dans une condensation emblématique. Cette refonte de l'événement fictionnel (qui commence peut-être à faire comprendre pourquoi « l'art », c'est-à-dire la fiction, est la force du film) est accusée par le montage, dans ses distorsions extradiégétiques (« attractions ») qui renforcent de leur violence métaphorique l'emprise mythique.

Que par ailleurs, *La Grève* se fonde sur un « matériel fictionnel *de masse* », comme dit S.M.E., s'opposant au « *matériel fictionnel individuel propre au cinéma bourgeois* » et que le destinataire du film se trouve être également « de masse » implique un processus de spécularité où la classe ouvrière, figurée par la « prise en masse » des protagonistes de *La Grève*, représente le sujet : il n'est alors pas indifférent que *La Grève* soit le récit, non d'une victoire du peuple, mais d'une sanglante répression. « L'« esprit de masse », écrit S.M.E., produit une intensification extrême de l'emprise émotive sur le public, ce qui est pour l'art en général, et pour l'art révolutionnaire en particulier — décisif. » L'« emprise émotive » reste toujours liée, chez S.M.E., à cet « esprit de masse » qui l'oppose décisivement à celle de la fiction bourgeoise liée à une aventure individuelle rendue possible par le refoulement de la « masse » (du peuple) et qui est toujours, en définitive, celle de la névrose. Inscrire et dissoudre les protagonistes individuels dans un jeu de forces qui les excède est une part essentielle du travail de S.M.E. Cela implique un décentrement de la représentation, dont témoigne symptomatiquement la désarticulation du récit, l'hétérogénéité de ses épisodes, son morcellement dans le montage ; mais, au-delà de ce morcellement, et à travers l'opération même du montage, se produit insidieusement le recentrement mythique.

J'ai dit plus haut que l'événement qui déclenche le récit de *La Grève* était un événement de type mythique : un ouvrier, etc., *se pend*. Cela signifie d'abord que, hors de toute rationalité, l'antagonisme prolétariat/patronat qu'il représente est marqué comme *symboliquement mortel* : d'où « l'emprise émotive » (la « corpsification »), emprise qui ne peut plus, par la suite, se relâcher (sinon par diversion, par détour, en tout cas pas par un effacement progressif de cette différence mortelle). En fait, tout le film consiste à répéter cette différence mortelle, à la varier et à l'aggraver jusqu'au massacre final, jusqu'à la scène vide.

La fiction eisensteinienne se constitue par l'agencement, à des niveaux différents de son système (image, diégèse, montage) de figures traumatiques.

L'antagonisme, la différence mortelle, est dénotée comme différence de classe. Elle se redouble donc, d'une part en une instance diégétique, le long de la série chronologique (diachronique) qui développe la réalité du conflit, d'autre part à la verticale de cette série, dans l'étagement idéologique qui la systématise. Et l'écriture eisensteinienne aura toujours cette forme : la répétition, la lenteur, la pesanteur du tracé des figures, morcelées par le montage, les gros plans (métaphores ou métonymies), seront toujours l'effet d'une dissociation et d'une redistribution de leur sens dans un espace non linéaire. L'« art » de S.M.E. n'est que la prise au sérieux de cette spécificité du cinéma : qu'il figure à la fois synchroniquement et diachroniquement.

La figuration de cette « verticalité » de la différence mortelle (par rapport au conflit social) est dans *La Grève* littérale, à partir de ce fait déterminant que, en tous les sens, par rapport au patronat le prolétariat *a le dessous*. Ce « dessous » n'est pas seulement une figure dramatique (ils sont écrasés), renforcée d'une image emblématique (... victimes de l'aigle impérialiste) mais véritablement une *habitation*, l'occupation spécifique d'un lieu (la surface) radicalement hétérogène à celui (la hauteur) qu'occupe dans l'espace de la fiction, le patronat. Cette « habitation » a un rôle structural que je vais tenter de décrire :

a) diégétiquement, les ouvriers ne se trouvent jamais directement confrontés au patronat, mais seulement à ses valets (contremaîtres, mouchards, provocateurs, policiers...). Le système de la fiction *interdit* la communication directe des deux termes de l'antithèse (i.e. la « différence mortelle »). Les péripéties de la répression (l'incendie, l'arrosage, la charge, etc.) sont l'effet de ce « retard cruel » de la suppression de la différence par l'anéantissement de l'un de ces termes. Ce qui implique que les ouvriers, en tant qu'ils représentent le sujet (la *classe* ouvrière) n'ont affaire qu'à une série de substituts du patronat, de *masques :* l'instance de la répression (politique) tient lieu de celle de l'oppression (économique) ;

b) ici intervient le stratagème supplémentaire de la fiction, le niveau iconique : ces masques doivent être figurés comme tels. Les mouchards d'une part, les truands (provocateurs payés) de l'autre, sont *originairement déguisés :* ils n'ont pas de nom, seulement un surnom, un « blaze » et plus précisément un *totem :* la Chouette, la Guenon, le Renard, etc. C'est le montage (des attractions) qui les totémise, soit par métonymie (« la Guenon » entre très arbitrairement chez un marchand d'animaux dans la boutique duquel se trouve, entre autres, une guenon...), soit plus brutalement par métaphore (gros plan de chouette monté sur le faciès, aux tics d'oiseaux, de « la Chouette »). Cette totémisation n'a rien d'esthétique ou de superflu, elle vise à susciter la notion ou plutôt le *mythème* d'une sous-humanité pouilleuse et bestiale, s'opposant à l'humanité simple des ouvriers (cf. séquences familiales) comme à la surhumanité écœurante de luxe et de graisse des patrons. L'inhumanité des ennemis du prolétariat se paie d'une équivalence de la sur- et de la sous-humanité. En fait, ce triple étagement mythologique est poussé par S.M.E. beaucoup plus loin encore, jusqu'au fantastique de l'image : ainsi la séquence où apparaît le « royaume » de la pègre (le blaze du chef des truands est « le Roi » : inversion bestiale du règne supérieur) ; celui-ci est littéralement situé *sous la surface de la terre,* composé de sortes de *bolges* infernales, faites d'énormes foudres enfoncés dans le sol. Les actionnaires de l'usine, d'autre part, c'est-à-dire la surhumanité impérialiste, sont réunis dans un décor d'escalier gigantesque et de hautes colonnades grecques, Olympe glacée. Cette mise en scène « optique » (« la mise en scène, organisation du spectateur par un matériel organisé... est rendue possible par une organisation pas seulement *matérielle* des phénomènes, mais aussi *optique* — à travers la prise de vues ») complète l'organisation mythologique de *La Grève*. Donc :

1) au prolétariat (l'humanité, le sujet) : la surface (les ouvriers sont de plain-pied avec la terre, l'eau, les machines, le travail...) ;

2) au patronat (la surhumanité) : la hauteur flottante, frustratrice, sans contact avec le monde de la surface (i.e. du travail) sinon par le biais de la feuille des revendications, dérisoirement traitée (« abaissement de l'écriture », un actionnaire essuie sa chaussure à l'aide de cette feuille : cette scène, divisée en plans de diverses grosseurs, est un exemple de la manière dont S.M.E. détache la figuration d'un geste ou d'un événement de ce geste ou cet événement, disjoint le figurant et le figuré ; fait éclater le figuré ; c'est que le geste ou l'événement est d'emblée constitué dans sa dimension métaphorique : métaphore, en l'occurrence, du « mépris dans lequel le patronat tient les revendications de la classe ouvrière », métaphore qui se fonde d'une synecdoque : la « feuille des revendications » pour « les revendications ») ;

3) à la pègre et aux indicateurs enfin (la sous-humanité) : le monde souterrain, la bestialité agressive, la profondeur chtonienne, le feu (incendie de l'entrepôt de vodka).

Cet étagement symbolique est plus riche d'implications qu'il ne semble. S'il ne recoupe pas tout à fait l'image mythologique inscrite par Bataille, par exemple dans « l'Anus solaire » (« les ouvriers communistes sont aussi laids et aussi sales que les parties sexuelles et velues ou parties basses : tôt ou tard il en résultera une éruption scandaleuse au cours de laquelle les têtes asexuées et nobles des bourgeois seront tranchées »), en revanche il se trouve curieusement conforme à la lecture deleuzienne du mythe d'Œdipe : « Œdipe est herculéen, parce que lui aussi, pacificateur, veut se constituer un royaume à sa taille, royaume des surfaces et de la terre. Il a cru conjurer les monstres de la profondeur et s'allier les puissances d'en haut (...). Mais pourquoi tout tourne-t-il si mal ? (...) On dirait que l'entreprise des surfaces (la bonne intention, le royaume de la terre) ne rencontre pas seulement un ennemi attendu, venu des profondeurs infernales qu'il s'agissait de vaincre, mais aussi un ennemi inattendu, celui de la hauteur, qui rendait pourtant l'entreprise possible et ne peut plus la cautionner » (« Logique du Sens », p. 239).

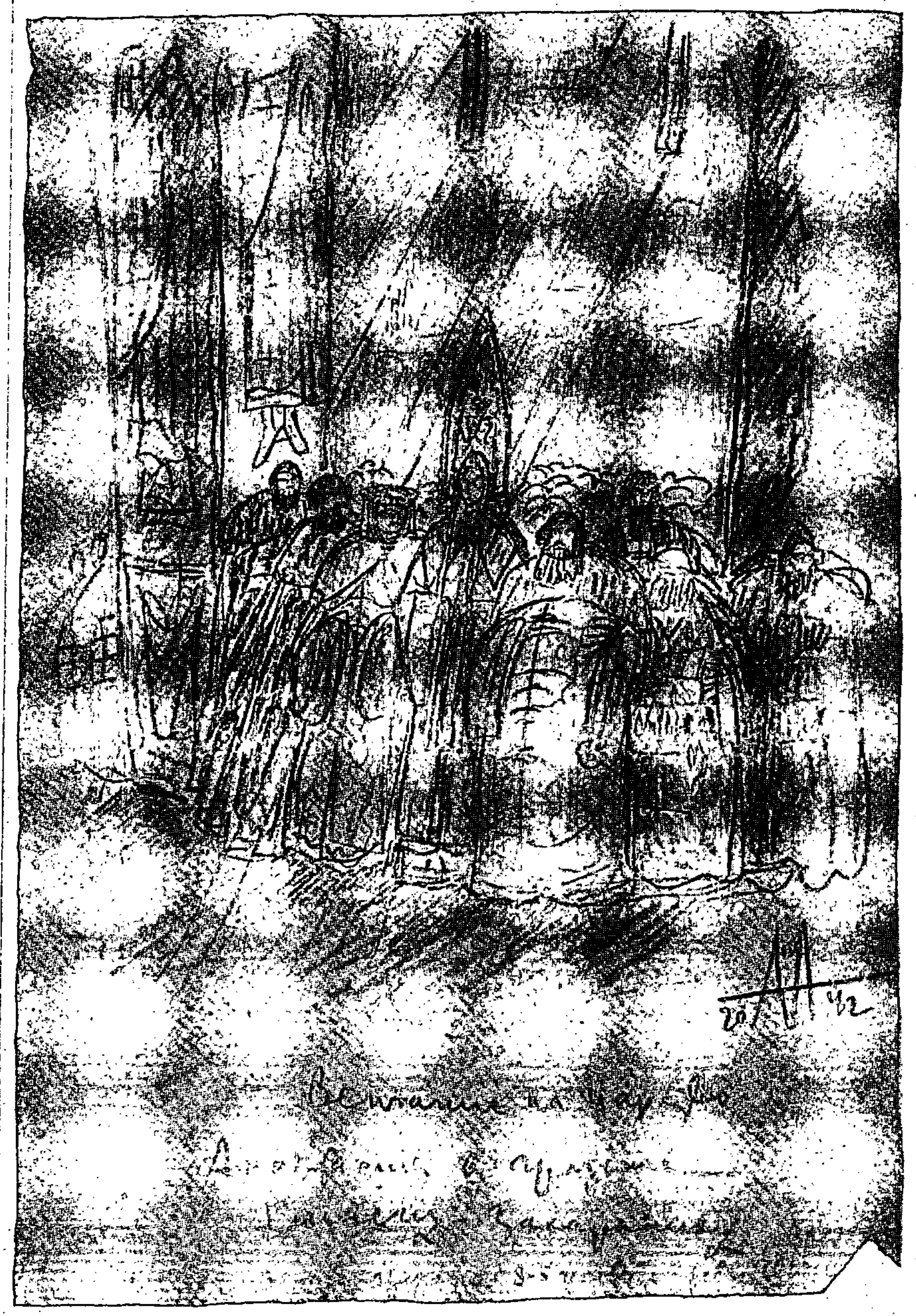
Naturellement, dans *La Grève,* la situation est vue depuis la victoire révolutionnaire, et la perspective se trouve inversée du fait que le spectateur « connaît » l'ennemi des hauteurs ; c'est l'ennemi d'en haut qui est d'abord attendu et qui, donc, suscite l'ennemi, inattendu, des profondeurs ; la « castration » œdipienne intervient au début du film (la pendaison). « L'entreprise des surfaces » (le prolétariat), alors même que le sacrifice sanglant en est déployé sur tout l'espace de la fiction avec une violence inouïe (« la scène du massacre... est *sanguinairement impressionnante.* C'est justement cette extrême virulence des impressions suscitées par *La Grève,* « sans gants blancs », qui a valu au film cinquante pour cent de ses ennemis »), est censurée dans sa vérité (la révolution est de nature « incestueuse » : elle signifie la transgression des règles, quelle que soit la *légalité* du jeu). Mais comment ne le serait-elle pas ? (Il faudra attendre *La Pendaison* pour que, dans un tout autre contexte historique, cette censure soit levée.)

Terminons en indiquant le thème idéologique latent que contient encore le mythe de *La Grève :* la victoire de la surface, la décapitation de la surhumanité capitaliste, a donc pour corrélat le nettoyage des profondeurs chtoniennes, la suppression de l'espace haut-bas qui représente le système capitaliste, *le passage à la conquête post-révolutionnaire de la surface* (*L'Ancien et le Nouveau ;* et qu'accomplira, au prix sans doute d'une *perversion* du léninisme, la *planification* stalinienne...).

(La fiction eisensteinienne, décentrée au niveau du récit, recentrée dans le déplacement de celui-ci en mythe, se produit ainsi dans un espace toujours déjà fracturé, fractionné, feuilleté : et le mythe, que j'ai voulu re-marquer ici, n'est que l'une des « feuilles » du sens dont s'opère le dépli dans le montage *et* la lecture.) — Pascal BONITZER.



Photogrammes
de « La Grève »



DESSIN DE S.M.E. POUR LE SACRE D'IVAN (« IVAN LE TERRIBLE », 2e PARTIE).

BIOGRAPHIES

S. M. Eisenstein : “ Le mal voltairien ”

Le mal voltairien — dédain de l'être suprême — je ne l'ai pas contracté trop tôt, encore que ce fût dès avant la révolution, et, sans doute pour cette raison, sous une forme assez virulente.

Il succéda à la religiosité quasi fanatique de mon enfance, et à la propension de ma jeunesse aux faits d'éclat mystiques.

Le coupable n'est pas tellement le « méchant ironique de Ferney », « premier de tous les poètes » qui en son temps entraîna à un athéisme outré un jeune lycéen d'origine africaine — Pouchkine (1).

La faute en est probablement à imputer avant tout aux serviteurs du culte eux-mêmes.

Ou peut-être aux effets dévastateurs du dogmatisme et de la casuistique, qui étouffent dans l'œuf, irrémédiablement, tout bouillonnement émotionnel — tout ce qu'on enferme au plus secret de soi, et dont l'ensemble caractérise l'appartenance à une famille spirituelle déterminée.

Dans mon cas, par exemple, « les pères-ermites et les femmes sans tache » (2) en partagent ainsi la responsabilité avec le catéchisme, ses préceptes, ses paragraphes, et le système subtil des questions et des réponses, dont le but n'est pas tant de créer et d'approfondir la base de l'émotion religieuse, que de former des casuistes achevés... des « docteurs de la loi », au sens premier, immédiatement ecclésiastique, du terme. Avec un glissement à peine sensible du mot, du concept d'une fonction d'asservissement, à son utilisation métaphorique pour exprimer le rapport spécifique de cette fonction à la sphère de la création elle-même.

Le concept de « docteur de la loi », et le champ d'application de ce terme, comme on sait, se sont irrésistiblement élargis par la suite, du même pas que les armées de docteurs de la loi qui se multiplient tout au moins sur les champs fertiles de l'art cinématographique national à venir.

Le Père Nikolaï (Péréchvalski) (3) — mon mentor spirituel et mon confesseur — avait grande allure.

Le Seigneur Sabaoth (4) lui-même aurait pu lui envier sa crinière grisonnante.

Et lorsque, élevant les bras au ciel, en chasuble bleu-argent, dans la fumée de l'encens percée de soleil, il en venait, pendant la messe, à la consécration de l'eucharistie — au moment où, comme d'elles-mêmes, ou en tous cas, sous l'action d'une force mystérieuse, les cloches se mettaient à sonner, loin au-dessus — on aurait vraiment dit que le ciel s'était entr'ouvert, et faisait couler la félicité vers cette terre de péché.

C'est probablement de ces moments, dans lesquels le premier confesseur de ma tendre enfance — le Père Michnovski — avait également fait ses preuves, que provient ce penchant que j'ai eu, toute ma vie, pour le côté décoratif des rites liturgiques, pour les rayons de soleil traversant les fumées d'encens, les colonnes de poussière ou la brume, comme j'en ai filmés, pour l'abondante chevelure des prêtres dans mes films — et, depuis le pope du *Cuirassé Potemkine* jusqu'à la procession d'*Ivan le Terrible*, ma dilection pour les chasubles, phélonions, sakkos, omophorions et épitrachelions (5).

Tout ce envers quoi — bien que dans le cadre d'une autre confession — Anatole France lui aussi témoignait de l'attirance, lui qui se définissait comme « un catholique qui a cessé d'être chrétien ».

Tel était le Père Nikolaï lors du sacrifice de la communion. Pour des imaginations pas trop fermes, il était fascinant.

Il était tout autre en classe, aux leçons de religion, lorsque, tortillant autour de son menton sa barbe divine qu'étreignait son poing, secouant sa chevelure, il nous faisait courir à travers les paragraphes de la casuistique chrétienne.

« Voyons voir, toi — me disait-il, en pointant l'index de sa main libre, celle qui n'était pas occupée avec sa barbe — tu affirmes que Dieu est tout-puissant. Hein ? »

« Oui » — dis-je en hésitant, sentant au ton même de la question qu'un mauvais tour se prépare.

« Tiens, tiens ! Mais alors, comment ça se fait — il est tout-puissant, mais... il ne peut pas commettre un péché. Il est tout-puissant, mais il ne peut pas faire ce dont n'importe lequel d'entre nous, pécheurs, est capable. »

(Contrairement aux poncifs du genre, le père Péréchvalski savait faire reconnaître sa position, sans pour autant accentuer les « o ».)

C'est des histoires, petit père, tu ne m'auras pas !

Je suis déjà assez familier avec votre sophistique pour, l'air humble, jubilant intérieurement, répondre « dans le mille » :

« Le péché est une faiblesse. Et l'incapacité à pécher est la plus grande force de la Toute-puissance. »

Le père Péréchvalski toussote, approbateur, lâche sa barbe, se met de nouveau à ressembler au Seigneur Sabaoth et inscrit dans le journal de la classe un gros « cinq » à son élève le plus doué,

sans se douter qu'il accomplit dans cet élève le meurtre d'une âme — qu'il étouffe les complexes mouvements d'un élan religieux vers une religion « naturelle » — avec les paragraphes chicaneurs de sa casuistique d'église...

Mais le coup décisif, de l'ordre du trauma, de la blessure, est porté à toute l'affaire, à mon avis, par le pompeux Supérieur de la cathédrale de Riga, le grand-prêtre, le père Pliss, qui préside le jury de religion à l'examen de sortie de notre lycée.

Dix-sept ans avant, il m'avait plongé — minuscule boule de chair d'un rouge criard, qui se mit à hurler effroyablement au contact de l'eau — dans les fonts baptismaux, m'imposant pour la première fois le nom de Serguéï.

Pourtant ça ne l'empêche pas, maintenant, d'essayer de me « mettre dedans » avec des questions artificieuses qui sortent des limites du papier que j'ai tiré.

Le père Péréchvalski suit ce jeu, où il y va aussi de son propre prestige, avec une appréhension non dissimulée. Les autres membres du jury grimacent avec des airs carnivores, ils se passionnent pour cet amusement indigne, comme s'ils étaient à une table de jeu, bien que la table tendue de drap vert qui sépare leurs torses du bas de leurs corps, ait de tout autres proportions, et, telle un pont, s'étende sur toute la largeur de la salle d'examen.

Les membres du jury sont tous sans exception... des professeurs de russe, pris dans toutes les classes de l'école.

(1) Les deux citations sur Voltaire sont extraites du poème de Pouchkine « Gorodok » (« La petite ville ») (1815).

(2) Citation approximative du premier vers d'un poème de Pouchkine (1836).

(3) Nikolaï Andréievitch Péréchvalski, professeur de religion au lycée de Riga de 1904 à 1915.

(4) Sabaoth : qualificatif appliqué à Dieu dans certains textes des liturgies chrétiennes, classiquement traduit par « Dieu des Armées ». (N.D.T.)

(5) Vêtements du clergé orthodoxe. Phélonion : *vêtement long et ample, sans manches, porté par les prêtres ;* sakkos : *manteau sacerdotal des archevêques, avec des petits grelots ;* omophorion : *vêtement archiépiscopal porté sur les épaules ;* épitrachélion : *étole longue et mince.*

Ça se voit à leurs noms, dont le moins typique est Protopopov, le plus caractéristique Dobrozrakov.

Tous les professeurs de russe de notre école — et eux seulement — sont d'anciens séminaristes.

Et ça se comprend.

Nous sommes une province balte, et la majeure partie des autres professeurs sont des Allemands péniblement russifiés, obligés de faire leurs cours en russe, puisque la masse des élèves sont lettons...

De ce point de vue il est intéressant de dire comment nous, les quelques élèves russes, nous sentions parmi la masse des Lettons.

En théorie, nous sommes des colonisateurs, les maîtres de leur province.

Du point de vue social, la majorité appartiennent également au milieu des hauts fonctionnaires du gouvernement.

Mais c'est sans doute précisément pour cette raison que, dans une ambiance de démocratie, et presque de relations amicales, il y a vis-à-vis des Russes justement comme une atmosphère de pression morale.

Par cet intéressant paradoxe de l'échange des rôles d'« oppresseur » et d'« opprimé » parmi les enfants, se voit en quelque sorte compensée l'anormalité des rapports entre les parents.

Quoi qu'il en soit, c'est peut-être justement en raison de ces sentiments et de ces expériences, « égoïstement » ressenties, que j'ai pu, moi, représentant de la classe et de la nation des oppresseurs, considérer comme si proche, si compréhensible, l'étouffement du Mexique par les colonisateurs, lors de l'invasion ancienne de Cortez, puis, plus tard — de la part d'autres colonisateurs.

Soudain, à la fin des fins, le père Pliss réussit à me « clouer le bec » avec la question de la « révélation divine ».

La table tendue de drap vert, jetée comme un pont sur le pavage de bois de la salle d'examens, semble se rétrécir aux dimensions d'une bandelette ! Puis — d'un fil de fer. Sur ce fil de fer, je commence à gigoter désespérément, je m'agrippe convulsivement au bouddhisme et au brahmanisme, que je connais vaguement par ouï-dire. Mais la question est réellement perfide :

« Quel peuple — en dehors des chrétiens ! — dispose également des fruits d'une révélation divine immédiate ? » (c'est-à-dire « puise » immédiatement sa vérité religieuse à la « source originelle »).

Les bouddhistes et brahmanes ne me servent de rien.

J'essaie d'attribuer quelque chose au Dalaï-Lama. Mon corps gigote sur le fil de fer, tendu de plus plus roide. Les vénérables moines se transforment en boucs sud-américains, ébouriffés et au long cou. Lamas et lamas. Le père Pliss est choqué.

Les ex-séminaristes grimacent de plus en plus largement. Le père Nikolaï enfouit soucieusement sa main dans l'étoupe de sa barbe.

Le père Pliss cependant, d'une voix à la douceur empoisonnée, dit : « Et les Juifs ? ».

Mon Dieu ! J'ai oublié tout l'Ancien Testament, où des buissons, d'où sortent des voix mystérieuses, brûlent sans être consumés, où Moïse reçoit les Tables de la Loi, où des prophètes s'exaltent et se mortifient...

Après m'avoir amené par le sacrement du baptême à la seule vraie foi, c'est précisément le même père Pliss qui sema, lors de cet examen de sortie, les germes de mon athéisme futur.

En enfonçant la sophistique de sa question dans le terrain de mon amour-propre traumatiquement blessé.

D'ailleurs, quelqu'une des vertus chrétiennes — sans doute la miséricorde — incite ce terrible conclave à ne pas déparer l'aspect de mon « matricule » (6) —, à la rubrique « religion » s'y étale le « cinq » traditionnel et rond, obligatoire pour les bons élèves.

Mais je suis quand même devenu athée plus tard.

Il se peut que cette digression hors du thème principal soit un peu trop prolixe, mais indépendamment des éclaircissements qui me concernent personnellement, elle contient un certain enseignement d'ordre universel.

C'est avec surprise que j'observe qu'un étudiant d'aujourd'hui, libéré des cours de religion, manifeste la même animosité envers l'enseignement de... la dialectique.

Et je pense que c'est probablement parce que, lors de l'initiation à cette méthode de connaissance toute-puissante, radieuse, miraculeuse — trop souvent s'y emploie la main de nos propres sophistes, de nos propres docteurs de la loi, de nos pliss, de nos péréchvalskis et de nos dobrozrakovs.

Au lieu d'une science joyeuse, pénétrante, telle que l'entendait et la représentait Lénine, qui réclamait qu'on l'enseigne, et qu'on en découvre la nature et l'existence partout, en tout, à propos de tout (« ...Commencer par le plus simple, le plus courant, par ce qu'on voit le plus souvent, etc., par *n'importe quelle proposition :* les feuilles des arbres sont vertes ; Ivan est un homme ; le roquet est un chien, etc. Dès ce niveau — comme l'a génialement remarqué Hegel — il y a de la dialectique... ») — au lieu de cela, on voit dans les instituts d'ennuyeux docteurs de la loi, des coupeurs de cheveux en quatre et des casuistes, entre les mains desquels l'esprit vivant de la fée dialectique disparaît, et il ne reste plus qu'un indigeste squelette de paragraphes et de thèses abstraites, indéfiniment enfermées dans le cercle infernal de citations choisies une fois pour toutes.

Leur activité (bien sûr, bien sûr, pas tous, pas partout, pas toujours !!!) ressemble au seuil des temples bouddhiques (ha ! ha ! ils servaient quand même à quelque chose, les bouddhistes !) où un processus analogue est rationalisé par le système des « moulins à prières ».

Celui qui prie peut, s'il en a envie, au lieu d'une prière, tourner une roue de bois, et Bouddha lui comptera cela avec bienveillance pour une récitation des grains du chapelet.

Toutefois, ces considérations sont elles-mêmes étrangères au sujet. Bien qu'elles soient au demeurant une bonne prévision de la façon dont, sans doute, ces dobrozrakovs de la dialectique vont se jeter sur mes formulations peut-être pas assez orthodoxes, sur mes tentatives peut-être trop individualistes, de traiter des questions de méthode artistique sans égards pour les normes conventionnelles.

Quoi qu'il en soit, j'ai besoin pour l'instant du « contenu » de ces pages, tout exprès, pour expliquer mon attitude pas tellement respectueuse envers les fondateurs du culte chrétien.

(Au passage, on pourrait peut-être encore rappeler la triste façon dont le pathos épique, disons, du « thème de la terre » au cinéma (7), tel qu'il est immédiatement et originellement « amené », s'est heurté catastrophiquement aux grilles des spécifications paragraphées d'anciennes divisions dramaturgiques, et de l'ancien Comité Principal du répertoire cinématographique : « La coopération n'est pas reflétée », « le sarclage n'est pas montré », « rien sur l'activité du Soviet de village », etc. Et les bonnes résolutions, de donner vie au pathos du socialisme, descendu jusque dans les campagnes, ont séché sur pied, pour utiliser une expression poético-agricole !).

C'est de là, en tout cas, nourri à ces sources, saisissant ce prétexte, que vient dans le film cette attaque contre le concept même de divinité (8), qui ne recouvre rien.

Je cherche l'expression la plus précise de cette idée d'une réputation extérieure pompeuse, concomitante à une totale vacuité du contenu. L'image s'offre d'elle-même.

Le signe « égale » entre un Christ baroque richement doré et le billot-idole des esquimaux ou des Gilyaks (9).

---

(6) Matricule : document remis à l'étudiant ou à l'élève, et comportant l'indication de leurs résultats scolaires.

(7) Eisenstein vise ici la première étape (1926-27) de son travail sur le film La Ligne générale, qui s'appela par la suite L'ancien et le nouveau.

(8) Il s'agit évidemment ici du film Octobre (voir photogrammes ci-après). (N.D.T.)

(9) Les Gilyaks sont un peuple de l'est de la Sibérie, habitant entre le bas de la rivière Amour et la mer d'Okhotsk, et dans le nord de l'île de Sakhaline. Ils sont un des rares exemples encore existant de peuple vivant exclusivement des produits de la pêche, de la chasse et de la cueillette. Eisenstein avait probablement lu les récits de l'ethnologue russe L.Y. Sternberg, qui fut exilé chez les Gilyaks vers la fin du régime tsariste. (N.D.T.)

Chacun des deux, en soi, est aisé à prendre.

Mais comment, par les moyens cinématographiques, rendre l'idée qu'ils sont une seule et même chose ?

Comment traduire filmiquement le signe « égale » entre eux ?

Ici me vient à la rescousse une impression de ma tendre enfance.

A l'époque, absolument inconsciente.

L'idée de la mettre en rapport avec ce que j'ai fait dans le film *Octobre* me vint beaucoup, beaucoup plus tard.

Cette idée fut déclenchée par le fait qu'en 1940 tomba entre mes mains, et en ma possession, l'original de la même lithographie qui, très tôt, avait excité mon imagination.

Il y a deux façons d'en venir aux passions durables.

Ou bien c'est un vieil ami, ou un directeur spirituel, qui vous y mène,

ou bien on tombe dessus tout seul.

Les passions de cette seconde sorte sont particulièrement aiguës, et durent particulièrement longtemps.

C'est ce qui m'est arrivé avec Daumier.

J'étais tombé dessus moi-même,

par le plus grand des hasards.

En fourgançant dans les armoires à livres de mon père, je trouvai par hasard, alors que j'étais assez jeune, un album se rapportant à la guerre franco-prussienne de 1870, et à la Commune.

Comment cet album, interdit par la censure tsariste, pouvait-il se trouver dans la bibliothèque de mon père, lui soutien si fidèle et si respectueux du pouvoir d'Etat de la Russie, je ne le comprends pas très bien.

Quoi qu'il en soit, c'est de cet album que, dans une certaine mesure, mon imagination reçut ses premières impressions révolutionnaires.

L'abominable Général Gallifet (10).

La figure sinistre de Thiers.

Les barricades et Versailles.

Louise Michel et les « pétroleuses ».

La colonne Vendôme renversée.

Tout cela me procurait des impressions troublantes.

Et pas seulement à cause des documents.

Car cet album contenait encore quantité de caricatures, qui, à leur façon, aiguisaient émotionnellement la physionomie d'événements dont je ne pouvais encore pas tellement saisir le sens véritable.

(L'agressivité de la caricature m'avait déjà charmé auparavant).

André Gill me plaisait. Cham, moins. Et déjà, Bertall, pas du tout.

Et Honoré Daumier me captivait irrésistiblement.

Je me mets à la recherche de détails sur ce grand maître.

Il me passionne tellement que le premier, tout premier petit livre que j'achète de mon propre choix, se trouve être une petite monographie sur Daumier (acheté d'accord avec la gouvernante, qui le paie en cachette sur l'argent « du ménage »).

J'avais dix ans.

Mais la vie continue.

Et la connaissance de Daumier m'amène à la connaissance des pages héroïques de la caricature française, de l'époque de la Monarchie de juillet et du Roi-bourgeois Louis-Philippe.

De cette période éclatante, étincelant des feux de la « poire » symbolique, imaginée par Philipon (11), et représentant symboliquement le roi Louis-Philippe.

Le toupet au dessus du front et les favoris du roi, évoquant dans leur ensemble le contour d'une poire, engendrent cet astucieux signe de dérision surpris par Philipon.

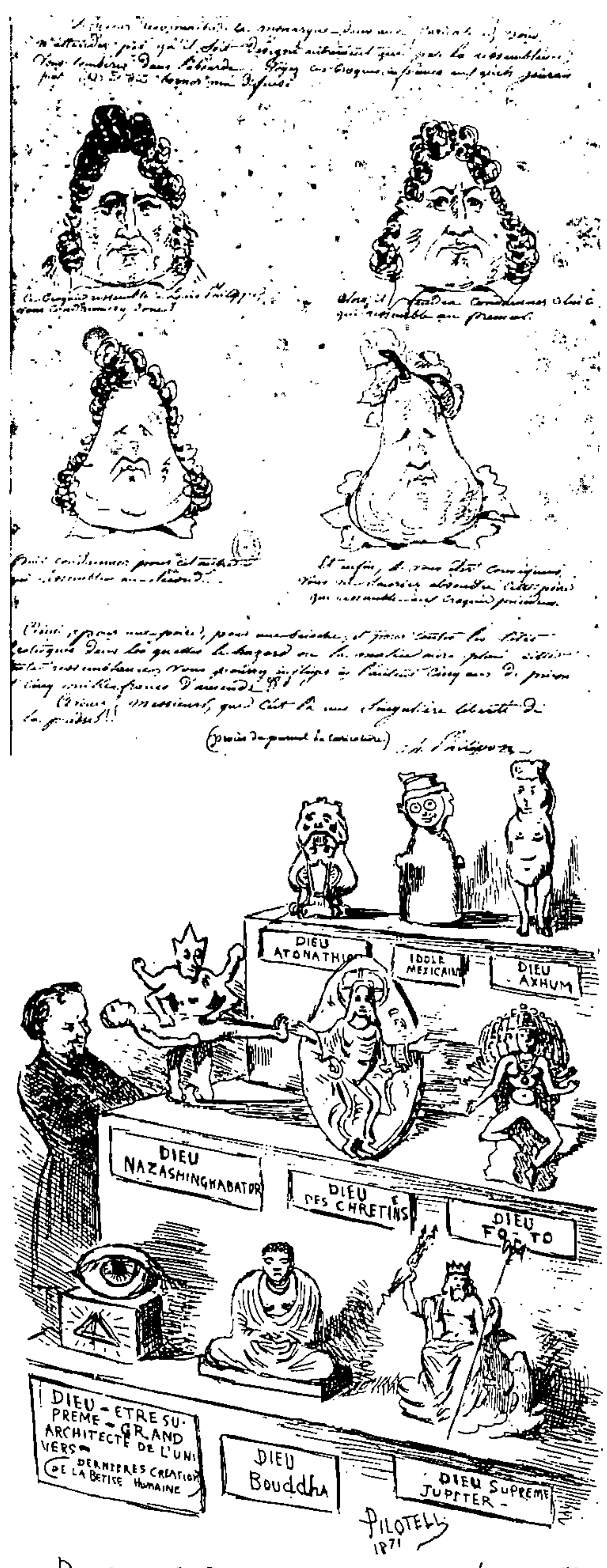
Le vieux Daumier s'empare aussi du thème de la poire, qu'il varie au long des séries immortelles de trop célèbres caricatures.

(10) Gaston Gallifet (1830-1909), le célèbre « massacreur » de la Commune de 1871.
(11) André Gill (1820-1885), Cham (1818-1879), Charles-Albert Bertall (1820-1882) : célèbres caricaturistes ; Charles Philipon (1800-1862) : directeur et éditeur de « La Caricature », puis du « Charivari », où furent publiées des caricatures de Daumier.



LE CITOYEN COURBET PAR BERTALL





DECIDEMENT SI DIEU EXISTAIT IL FAUDRAIT L'EXECUTER

Cependant, c'est de la main de Philipon que vient ce dessin, lithographié par la suite dans le n° 56 du 24 novembre 1831 de la revue « La caricature », et qui dès l'enfance m'était connu par la reproduction.

C'est le célèbre dessin que fit Philipon lorsqu'il comparut en justice.

A présent, lorsque je me remémore l'impression d'enfance que me laissa cette feuille, et ce qui m'inspira la représentation de la divinité dans *Octobre*, je suis fermement convaincu qu'indubitablement, l'un a été inconsciemment suscité par l'autre.

Quoi qu'il en soit, je bâtis par des moyens immédiatement visuels une chaîne ininterrompue, dont les maillons extrêmes sont la bûche de bois de l'idole Gilyak, et la représentation la plus fastueuse de la divinité que j'ai pu trouver parmi les monuments du baroque pétersbourgeois.

D'une représentation à l'autre, on passait presque plastiquement.

Il en sortait, en cercle, des rayons d'or, et, se superposant presque à ses contours, un dieu hindou à plusieurs bras la suivait.

La face terrible de ce dieu se transformait en un autre visage hindou, dont la silhouette ressemble au contour de la mosquée sur la Perspective Kamennoostrovski.

Cette coupole répondait par ses délinéaments au masque de la déesse japonaise Amaterasu (d'après une anecdote légendaire, elle est la fondatrice du théâtre oriental).

Elle était remplacée par le bec menaçant d'une des divinités mineures de l'Olympe japonais.

Lequel est en accord de couleur et de forme avec le masque d'un dieu nègre des Yorouba (Afrique) (12).

Et de là au dernier billot Gilyak, il restait deux étapes, en passant par une quelconque divinité des chamans esquimaux, avec des petites pattes de bois pendillant misérablement !

Et l'idée surgissait de l'écran avec la lisibilité de l'argumentation philiponienne, et suscitait immanquablement le rire !

Mais les dieux punirent celui qui les offensait, en lui obscurcissant (momentanément) l'esprit.

Le penchant pour la méditation, nous l'avons déjà observé chez l'auteur.

Et, bien que dans les années trente (très exactement, en 1927-28), les tramways fonctionnassent déjà régulièrement (13), et que d'ailleurs l'auteur n'eût pas besoin du tout de se déplacer, car, montant jour et nuit le film *Octobre* dans les locaux du Comité du Film de l'époque, il habitait également dans ces locaux, — la mauvaise habitude de la méditation ne l'abandonnait pas, même là.

« Qu'est-ce qu'il s'est donc passé ? » — pensait l'auteur, qui n'était déjà plus un jeune polisson, mais n'en était pas moins une tête passionnée.

C'est que cette « thèse », que je viens tout juste de réussir à transposer à l'écran, est une thèse purement logique, abstraite, et si l'on veut... intellectuelle.

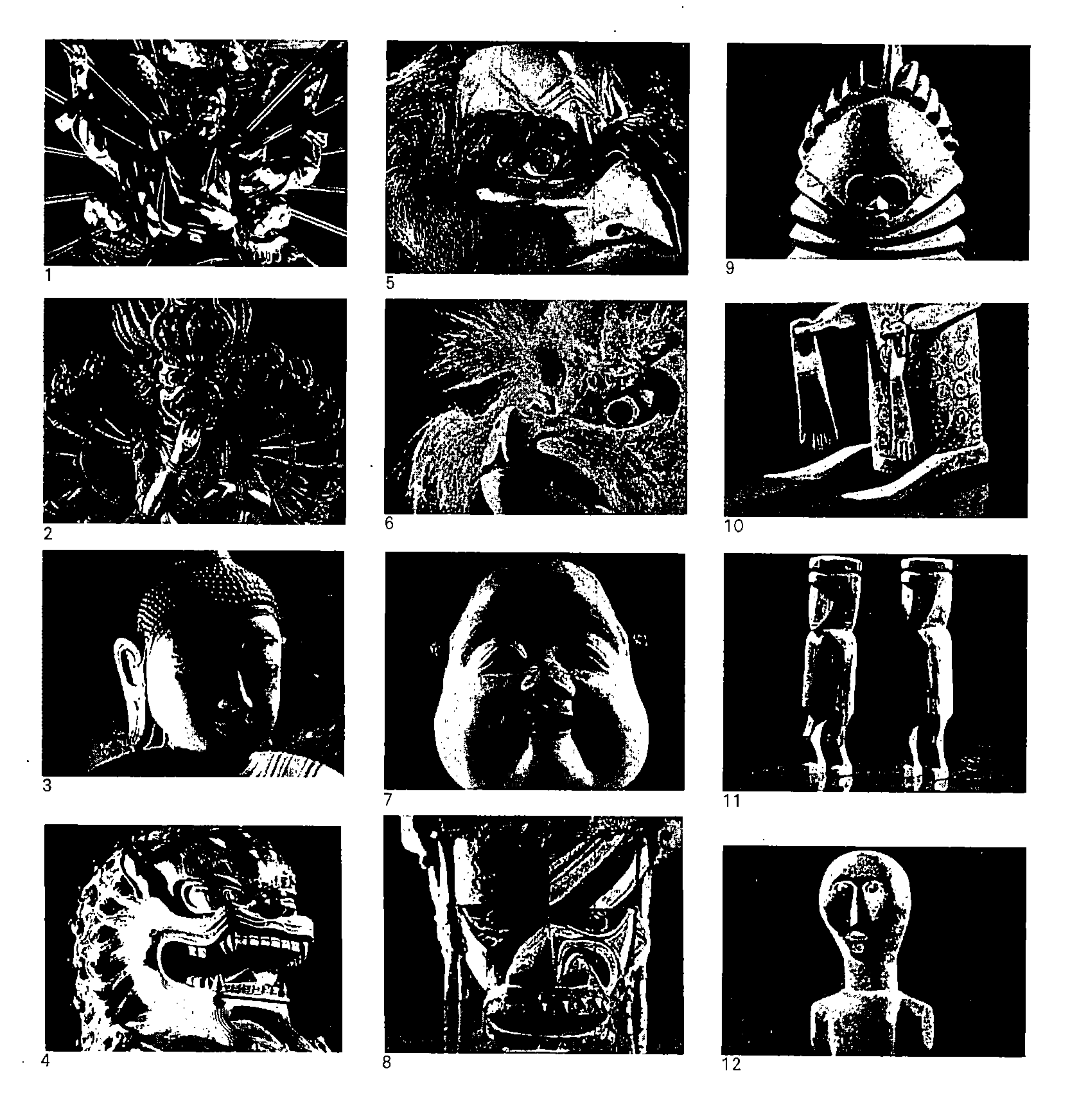
C'est-à-dire que l'écranisation immédiate de concepts abstraits est possible, de thèses logiquement formulées, de phénomènes intellectuels et pas seulement émotionnels.

Et ce, sans la médiation d'un sujet, d'une fable, de personnages, d'acteurs, etc.

Exactement de la même manière dont est possible un « montage d'attractions » agissant émotionnellement (ne se servant lui-même que comme cas particulier de « l'attractivité du sujet et de l'intrigue »), il semble que l'attraction intellectuelle soit également possible.

(12) Il semble qu'Eisenstein se trompe. Le masque en question (voir photo n° 9 ci-contre) est plus probablement rattachable au style Mende (tribu de l'actuelle Sierra-Leone — les Yorouba étant une tribu de l'actuel Nigeria). Cf. par exemple : M. Leiris et J. Delange, Afrique Noire, Gallimard 1967, Fig. 140 ; Jean Laude, Les arts de l'Afrique noire, Livre de poche 1967, Fig. 130 ; Catalogue de l'exposition d'art nègre, Paris-Dakar 1966, n° 130, etc. (N.D.T.)

(13) Cette phrase, et la suivante (« un jeune polisson ») font allusion au texte « Comment je suis devenu metteur en scène » (1945) (Tome I, p. 97-106 — repris en français dans « Réflexions d'un cinéaste », Ed. de Moscou).



SEQUENCE « DES DIEUX » DANS « OCTOBRE » (EXTRAITS).

« L'attraction intellectuelle ! » (14)

Date de naissance : 1928.

Signes particuliers : « AI 28 ».

Les considérations sur « l'économie de la dépense d'énergie » triomphent lors de la publication de ce concentré de personnification d'une thèse. De n'importe quelle thèse. Aussi abstraite qu'en soit la formulation.

Grand dieu ! — Nous venons juste d'y arriver à propos d'un des thèmes philosophiques les plus abstraits.

Qui plus est, avec un gros effet émotionnel sur le spectateur — le spectateur a ri !

C'est-à-dire que tout un système cinématographique semblable est possible,

un cinéma qui permet de faire s'épanouir émotionnellement l'abstraction d'une thèse.

C'est-à-dire qu'un « cinéma intellectuel » est possible.

Et me hâtant d'aller (comme très souvent !) de prémisses insuffisantes à une généralisation injustifiée... se dessine déjà pour moi « en perspective » le cinéma de l'avenir (mais naturellement, c'est bien le moins !) — comme « le cinéma intellectuel ! »

Comme l'ère du cinéma intellectuel.

Fébrilement, le manifeste correspondant est rédigé.

C'est, évidemment, sous le titre « Perspectives » (15) qu'on l'imprime dans le n° 1-2 de la revue du Narkompros (16), revue qui fut fondée comme exprès pour y publier cet article, car par la suite, pour une raison quelconque, Anatoly Vassilievitch Lounatcharski ne la fit plus jamais sortir !

Les possibilités d'un tel cinéma sont évidemment immenses.

Seul un tel cinéma serait en mesure de porter à l'écran le système de concepts contenus dans... « Le Capital » de Marx.

Parmi les perspectives de production, ce thème est précisément retenu. Mais au préalable, j'entreprends un voyage à travers l'Europe et l'Amérique, en emportant dans mes valises la découverte sensationnelle des principes du « cinéma intellectuel ! »

L'idée a un grand retentissement et de bruyantes répercussions.

Et tandis que des critiques de mon pays et les disciples du naturalisme mettent en pièces les « Perspectives », en raison des attaques qui y sont contenues contre une série de mots d'ordre du jour, semi-officiels (de la R.A.P.P.) (17) et indicatifs (la « théorie de l'homme vivant »), d'autres critiques et des journaux occidentaux ne peuvent pas ne pas saluer une « direction » qui se fixe pour but, de la façon la plus impétueuse, de substituer à l'abstraction spéculative d'une formule, la vie, d'une richesse flamboyante, de formes émotionnellement claires.

Des critiques négatives, il faut dire honnêtement qu'elles ne se situaient pas tout à fait au cœur de la question. Je leur montrai encore les dents, à ce propos, post factum.

Mais les exégètes positifs eux-mêmes laissaient échapper à leur attention cette circonstance que même la partie incontestée du programme appartient indifféremment à tout art réfléchi et orienté.

Représenter une idée en images émotionnellement captivantes... C'est ce que voulait déjà le vieux Goethe.

Ce qui était discutable et nouveau, c'était le moment de la refonte « immédiate » de l'idée dans un système de représentations plastiques, auxquelles on attribuait la capacité d'atteindre cet effet « magique » par des combinaisons déterminées (élaborées par le montage).

Je me souciais peu de la polémique.

Ce qui m'intéressait, c'était la méthode.

Et le scalpel de l'analyse court bravement, comme un chien de chasse, à travers la nature de ce qui était repré-







Les lions « métaphoriquement rugissants » du *Cuirassé Potemkine*

(14) « L'attraction intellectuelle » : première formulation du principe du « cinéma intellectuel », dont Eisenstein devait faire son programme esthétique. « AI 28 » : article d'Eisenstein (octobre 1928), exposant sa théorie du « cinéma intellectuel », en partant d'Octobre. Jamais publié en Russie.

(15) 1929. (Tome II, p. 35. En français : « Cahiers du cinéma » n° 209.)

(16) Narkompros : Commissariat du Peuple à l'éducation. (N.D.T.)

(17) R.A.P.P. : Association des Ecrivains Prolétariens. (N.D.T.)

senté dans ce fragment des « dieux » dans *Octobre*, et qui, pour ainsi dire, comme le stade « intellectuel » ultérieur, suivait les lions dressés, « allégoriques » (métaphoriquement rugissants) du final de la séquence des « escaliers d'Odessa » dans *Potemkine*.

La thèse, donc : Dieu est un billot de bois.

Ainsi la logique construit-elle ses propositions principales et ses subordonnées.

Et qu'avons-nous fait ?

Entre ces deux objets venus de loin, nous avons établi une chaîne fermée d'éléments, qui concrétisent l'unité de cette chaîne à laquelle en réalité (d'un point de vue tendancieux particulier) ces membres extrêmes appartiennent...

Et de cette façon, non seulement nous avons réussi la mise en application de la pensée elle-même — de la thèse, mais encore, nous l'avons réussie avec un grand effet émotionnel — avec un profit.

Mais...

Comment cela se présente-t-il ?

Cela se présente comme... *le renversement du processus* qui dans le développement de la pensée, mène des formes primitives aux formes conscientes, à des formes de pensée au niveau de « notre cercle ».

Et en fait, si nous ouvrons n'importe quel livre sur l'histoire de la pensée, nous y trouvons une définition très précise de cette apparition.

Le développement de la conscience mène *petit à petit*, *progressivement*, à la *condensation*.

Qu'il s'agisse du développement spirituel des peuples, ou du développement de la psyché de l'enfant (là-dessus aussi, j'ai lu pas mal de livres !).

C'est-à-dire que la « méthode » de mon « cinéma intellectuel » repose sur le fait qu'on va des formes d'expression de la connaissance la plus développée (à reculons), vers les formes les plus élémentaires de la connaissance.

Du discours de notre logique quotidienne au système du discours de n'importe quelle autre logique.

Pendant un instant a surgi le souvenir que, déjà, dans ma praxis, j'avais rencontré quelque autre forme de pensée.

Ah oui, quand j'apprenais le japonais ! (18).

Toutefois, la question des hiéroglyphes et la similitude de leur construction avec la méthode d'opposition dans le montage m'avait déjà tellement occupé en son temps, à cause des *mécanismes de liaison*, que je ne pensais pas du tout que cette langue fatale puisse encore une fois m'être utile, par son ordonnance et ses particularités !

C'est pour cela que je m'abîme avec fureur dans les problèmes de la pensée primitive en général.

La tendance aux généralisations — mon péché mignon — est un vice assez doux.

Soudain, une supposition m'assaille — une appréhension.

Et si ce transfert de la formule logique du niveau actuel de notre conscience (à reculons !) aux formes de conscience et de pensée d'une période antérieure du développement, était précisément le secret de l'art en général (et pas seulement de mon « cinéma intellectuel ») ?

Je mets provisoirement les mots « à reculons » et « en arrière » entre guillemets, car le problème du signe — en avant ou en arrière — ne m'intéresse « provisoirement » encore pas.

Je suis bien trop préoccupé par l'accumulation de matériaux.

Trop préoccupé par l'éventrement analytique de l'apparition des formes des œuvres d'art, pour m'occuper d'un problème plus vaste.

Mais parallèlement, j'étudie à fond ce domaine bizarre, « autre », de la pensée, sur lequel je suis tombé à l'improviste.

Tout autour, à Moscou et surtout à Pétrograd, se fait jour le premier courant puissant du japhétisme. Pas à pas, Marr (19) découvre la dépendance de notre pensée de la pensée antérieure, leurs relations, et la signification capitale du passé linguistique pour les questions de la conscience moderne.

L'étymologie, cheval de bataille sur lequel je chevauche avec enthousiasme dans les profondeurs des siècles, me ravit d'abord comme un passe-temps ; mais après avoir senti que quelque chose m'en pourrait être utile, je me passionne pour elle.

Mais la vie continue.

Pendant ma balade en Europe, j'arrive à Paris.

A la vitrine d'une librairie sur le Boul' Mich' (*sic*), un minuscule volume à la couverture tango tirant sur le rouge m'allèche.

Il porte le titre « La Mentalité primitive ».

L'auteur : Lévy-Brühl.

Ce petit livre crève les yeux pour la seconde fois, déjà sur ma table, dans un petit hôtel de Montparnasse.

Et pas mes yeux,
mais ceux d'un journaliste, qui est venu m'interviewer.

« Vous vous intéressez à la pensée primitive ? »

Je ne puis retenir une plaisanterie de gamin :

« Dieu m'en garde ! Je pars bientôt en Amérique et... étudie le mode de pensée des requins de l'industrie cinématographique ! »

Dans les journaux français, cette petite sortie ne figure pas.

C'est pourquoi elle reste conservée pour la postérité dans un journal mexicain !

Quoi qu'il en soit, peu après s'ajoutent à la brochure orange les trois volumes bleu clair des « Œuvres complètes » de Lévy-Brühl, dans l'édition Alcan.

Ceux-ci à leur tour ne sont pas complétés par les douze lourds volumes du « Rameau d'or » de Sir James George Frazer, pour l'unique raison que l'édition en est épuisée, et que je n'ai pas assez d'argent pour me la procurer chez un bouquiniste.

Ça ne fait rien ! Provisoirement, le Lévy-Brühl me suffit, dans les pages duquel j'entreprends l'excursion la plus vertigineuse dans les secrets de ce que comporte déjà la désignation la plus précise de la « prélogique ».

Mais en même temps je parcours physiquement un trajet géographique non moins fantastique à travers des contrées et des pays qui semblent exister, non dans la réalité, mais uniquement comme désignations difficiles à prononcer.

Je me rappelle comme je riais de bon cœur, en lisant dans le « Veau d'or » (20), qu'on m'avait amicalement envoyé du pays jusque dans les lointaines tropiques, de telles désignations géographiques ramassées en une page par Ilf et Petrov (qui ne sont hélas plus parmi nous...), et dont la réalité ne semblait consister qu'en ceci, qu'on s'y brisait la langue. Parmi eux, naturellement, bien en évidence, le nom le plus invraisemblable, le plus impossible à prononcer... Popocatepetl.

Ha ha !

Et je n'ai qu'à lever la tête des pages que je lis pour voir devant mes yeux les cîmes de ce volcan enneigé sur l'azur aveuglant du ciel tropical.

Je suis au Mexique.

Et me voilà au pied de cette « abstraction verbale », qui semble avoir emprunté la régularité virginale de ses flancs doucement inclinés à l'image, connue à satiété par des millions de gravures japonaises, du Fuji-Yama.

(18) A ce sujet du rapport de l'écriture japonaise avec la pratique eisensteinienne du montage, voir l'article « Hors-cadre » (Tome II, 283-296 — traduit en français, dans « Cahiers du cinéma » n° 215.) (N.D.T.)

(19) Nikolaï Iakovlévitch Marr (1864-1934), philologue, archéologue et académicien. Il a abordé dans ses travaux le problème de la formation et du développement des langues, et de leur rapport avec la pensée. Sa série de travaux sur la linguistique, en particulier la théorie de la « japhétologie », fut l'occasion d'une discussion très vive dans les années 50, où ils furent soumis à une critique très serrée. (Note de l'éditeur russe.)

Ajoutons que, officialisée pendant quelque vingt années par les autorités soviétiques, la théorie de Marr selon laquelle la langue serait une superstructure, fut brusquement désavouée, et violemment combattue, par Staline, dans l'article qu'il fit paraître en 1950 sur la linguistique. (On peut lire un extrait de cet article dans le recueil, récemment paru dans la collection « Médiations », d'écrits de Staline). (N.D.T.)

(20) « Le veau d'or » : roman d'Ilf et Pétrov, première publication en 1931 dans la revue « 30 Jours », qui était aussi envoyée à Eisenstein au Mexique.

Le Popocatepelt est si réel qu'il s'en fallut d'un cheveu que nous ne tombions une fois dans son cratère, avec le petit avion qui nous emmenait aux frontières du Guatemala, pour y filmer la zone dévastée par l'un de ces tremblements de terre si fréquents au Mexique.

La curiosité nous poussa à jeter un coup d'œil dans le cratère éteint du mystérieux Popo.

Sans tenir compte du contenu du réservoir, nous fîmes ce qui était un détour, à la fois en altitude et en distance.

Il fallait voir les visages cadavériquement blêmes du mécanicien de bord et du pilote, alors qu'ils nous « naviguaient », moteur éteint, en vol plané jusqu'à la limite de Mexico, effleurant presque le haut des poteaux télégraphiques !

Auparavant, donc, je suis assis au pied du volcan, et autour de moi, il y a rassemblés des représentants de ces peuplades précisément dont le système de pensée (à ce moment, je sais déjà que cette pensée est encore désignée sous le nom de « pensée matérielle ») m'était apparu, dans les écrits de Brühl ou Frazer, aussi fantastique et irréel que le prénom et le nom du volcan dans les pages des atlas géographiques.

Au passage, j'ajoute que je réussis au dernier moment à Hollywood, en allant à la gare d'où je dois partir pour le Mexique, à faire l'acquisition de l'introuvable « Frazer complet ». Je l'emporte dans mon bagage à main. Et alors zut ! ce que cette sagesse anthropologique en douze volumes peut peser lourd !

Plus tard, dans le poussiéreux Tasco, brûlé de soleil, des indigènes qui ont probablement à peine changé depuis plus de cent ans, me montrent les ruines d'une maison de pierre, dans laquelle un autre chasseur qui suivit la trace de l'histoire des langues — l'infatigable, « grand, curieux », vieux Humboldt — se reposait lorsqu'il s'arrêtait de travailler.

Et tout autour des murs de pierre jamais nettoyés (comme par respect pour les morts) de cette maison massive, poussent sur des tiges sèches de merveilleuses fleurs de velours, sans feuilles, rouge-sang, à cinq festons. Elles rappellent d'une certaine façon l'habit officiel, parsemé d'étoiles, du grand chercheur.

Aujourd'hui comme au temps de Humboldt, elles s'appellent Sangre de toro (sang de taureau) et semblent des taches de sang sur la poussière gris-jaune de cette partie du pays qu'on appelle Terra calienta (terre chaude).

D'ailleurs, si ces fleurs me rappellent les étoiles de l'habit de Humboldt, c'est que peu auparavant, le peintre mexicain Charlot m'avait montré des esquisses des étoiles de l'habit de l'écrivain mystique français... Paul Claudel.

Charlot peint un portrait du mystique français, dans sa position bourgeoise d'ambassadeur à Washington de la Troisième République — avec tous les insignes de rang qui en découlent...

Charlot souffrait des tourments terribles.

Une fois, il avait laissé son cahier d'esquisses sur le quai d'une petite station de chemin de fer. Mais personne ne s'était laissé tenter par le dessin des emblèmes honorifiques d'Etat.

Ils revinrent sains et saufs en la possession de Charlot.

J'ignore seulement s'ils ornent la poitrine de Paul Claudel, car je ne sais si son portrait a été effectivement peint...

Mais ce que je sais en tout cas, et que j'apprends un peu plus en détail de jour en jour, c'est ce merveilleux système de la pensée matérielle prélogique — que je n'apprends d'ailleurs pas seulement dans les pages des travaux anthropologiques, mais aussi du commerce vivant avec les descendants des Aztèques et des Toltèques, des Mayas ou des Quitchols qui ont su préserver intacts à travers les siècles les méandres de la pensée, ces traits étonnants des admirables cultures anciennes du Mexique, et des tribus qui sont encore aujourd'hui au berceau de leur civilisation.

Je passe des journées avec les confréries pieuses des « dansantes » (21), qui affluent de tous les coins du pays aux fêtes religieuses nationales, pour exécuter en l'honneur de la Madone Très-Chrétienne — l'Espagnole — du lever au coucher du soleil, infatigablement, leurs anciennes danses païennes.



Photogramme de *Que Viva Mexico.*

Conformément aux traditions inviolables du matriarcat, toutes ces « confréries » sont soumises à un « Maitre » — une vieille bronzée, ridée, aux cheveux gris.

Parmi les laissez-passer de mon expédition cinématographique, il y a aussi un certificat d'elle. Avec un cachet rose en gutta-percha, sur lequel sont représentés des cœurs saignants enlacés d'une couronne d'épines.

Les « dansantes » ne nous évitent pas et nous font part de leurs réflexions sur eux-mêmes.

Dans ces petits villages tropicaux perdus, je m'assieds dans le cercle des femmes, qui manipulent avec un bruissement mystérieux d'innombrables petites soucoupes faites de petites courges locales.

Pincée après pincée, du café noir moulu glisse de main en main sur ces soucoupes. Dans des proportions déterminées, un courant de quelque sorte de fèves de la région, circule en sens contraire — toujours sur les mêmes petites soucoupes.

Quand ces soucoupes se heurtent, se produit précisément ce bruissement caractéristique de la scène, qui se déroule dans le silence total.

Me voilà témoin visuel des formes originelles préservées de ce qui, avec le progrès des siècles, se développera en un système de monnaie, d'opérations bancaires, de transactions boursières, d'opérations cambistes et autres — je suis témoin de ce sur quoi repose en fait le stade pré-monétaire du troc.

C'est un processus éprouvant et épuisant.

Le regard ne peut embrasser qu'une très petite quantité de coupelles, il est difficile que plus de trois soient en même temps dans le champ de vision — et il ne faut pas oublier que la vendeuse qui vient d'arriver avec son café moulu, accomplit son troc avec (à peu près) douze femmes à la fois. Et ce mécanisme monstrueusement compliqué est contrôlé de si près par des yeux rapaces, qu'en comparaison, la comptabilité en partie double, à l'italienne, semble un jeu d'enfant.

Les seuls chez qui je ne vais pas, sont bien... les cannibales.

Si, sur le chemin de la frontière des Etats-Unis vers l'intérieur du Mexique, on oblique en direction de la Basse-Californie, on arrive dans des contrées où, entre des montagnes sauvages et des déserts de sable infranchissables — quelques centaines de kilomètres du paradis (ou de l'enfer) du jeu qu'est le Monte-Carlo américano-mexicain, Tijuana — vivent encore, tout simplement, des cannibales.

(21) « Danseurs » En espagnol dans le texte. (N.D.T.) Voir photogramme de Que Viva Mexico, ci-dessus.

Peut-être est-ce la saison, ou le fait que la route soit un bourbier, ou encore une certaine peur, qui nous a retenus d'une tentative de « plonger » plus loin vers les sources de la vie et de la quotidienneté primitives.

Je me contente d'un paquet de photos, que le seul homme qui en soit revenu vivant a rapportées — un modeste médecin militaire, dont la science médicale, suivant les clichés les plus éculés du « roman tropical », lui sauva la vie, lui valut les plus grands honneurs, et lui permit de revenir sain et sauf.

Malgré tout, j'accumule assez d'impressions vivantes pour que les faits qui sont rapportés dans les pages imprimées des récits plus circonstanciés de voyageurs-explorateurs, de tous les von der Steinen, major Powell, docteur Pashuel-Lösch, de tous ces médecins et missionnaires, aventuriers et douaniers, enthousiastes et colonisateurs — deviennent vivants et proches, en se mêlant aux souvenirs sur mes propres contacts avec les sources primitives de la culture humaine.

Mon ami Paul Robeson — disons en passant, pour la gouverne de ceux qui ne le connaissent que comme un interprète exceptionnel de chansons nègres, que c'est un scientifique, un philologue diplômé de deux universités —, P.R., donc, voulait faire un pas de plus dans cette direction.

Il voulait se rendre pour un an dans une communauté primitive de l'une des populations les plus primitives d'Afrique, pour s'immerger complètement dans leur vie quotidienne, leurs coutumes, leur langue, leur mode de pensée.

C'est ce qu'a réussi Cushing, qui n'est pas un inconnu, et aux dires de qui Lévy-Brühl se réfère. Ses indications sur la façon dont il s'enfonça lui-même dans le stade du « langage linéaire » sont extraordinairement intéressantes. L'original de son article « Manual concepts » dans la revue « American anthropologist », je le trouvai dans l'une des bibliothèques universitaires de Moscou.

(Durant des décades, les feuilles jaunies étaient restées... même pas coupées. Il ne s'était pas trouvé un homme qui eût ressenti le besoin et la nécessité de pénétrer dans les profondeurs de l'histoire de la conscience !)

Robeson n'a pas réalisé son projet. Sa participation active aux événements et à la guerre d'Espagne mobilisèrent pour plusieurs années sa force de travail. Il préféra mettre ses larges et puissantes épaules au service de l'humanité, pour la mener pratiquement vers un avenir lumineux, plutôt que de pénétrer comme chercheur dans les profondeurs de son histoire primitive.

Louange et gloire à lui !

Il n'en reste pas moins que c'est un peu dommage...

Dès lors, je me sens « tout à fait chez moi » dans cette sphère jusque-là mystérieuse et incompréhensible.

Ma dernière rencontre est le livre de Marcel Granet « L'Esprit chinois » (22) (il me fut justement recommandé par l'incomparable géant noir Paul en contrepartie de ce que je l'avais initié à l'enseignement de Marr). Comme c'est drôle ! c'était arrivé dès le premier soir de notre connaissance. Le jour de son arrivée à Moscou !

Et ici se ferme d'une façon singulière le cercle de la connaissance. « La Pensée chinoise » — mon dieu, mais c'est précisément ce que je n'avais pas pu maîtriser en piochant le japonais !

L'une comme l'autre langue a conservé comme moyen d'expression ce mode prélogique du langage matériel, dont, soit dit en passant, nous nous servons nous-mêmes lorsque nous parlons « à nous-mêmes » — dans le dicours intérieur.

Ce discours intérieur m'avait déjà captivé auparavant — mais encore sans que je fasse le lien immédiat avec les problèmes qui devaient m'occuper totalement par la suite, sur le plan purement scientifique.

La même année où naquit l'idée du « cinéma intellectuel », je faisais simultanément connaissance avec l' « Ulysse » de Joyce.

Qu'est-ce qui est captivant dans « Ulysse » ?

L'inimitable matérialité des effets d'écriture (qui dépasse de beaucoup l'attrait également animal-sensuel de mon bien-aimé Zola).

Et cet « a-syntaxisme » de son écriture, qui procède des principes du discours intérieur, que chacun de nous parle à sa manière, mais dont seul le génial écrivain Joyce a fait la base de sa méthode littéraire.

Dans l'ensemble, Joyce s'attaque, dans le laboratoire linguistique de la littérature, à la même chose à quoi vont mes efforts dans le domaine du langage cinématographique.

Joyce eut des précurseurs.

Il les nomme lui-même : Dostoïevski quant au contenu du monologue intérieur, et Edouard Dujardin quant à la technique de l'écriture à l'aide de la structure propre au discours intérieur. (« Les lauriers sont coupés » - 1887).

C'est le même Dujardin qui est représenté sur l'une des plus somptueuses affiches de Toulouse-Lautrec, l'affiche-annonce pour le lieu de distractions populaire « Le Divan japonais » (1892).



Au centre, on voit la silhouette noire de la danseuse Jane Avril en habit de ville ; dans le coin gauche — sans tête, coupée par le bord supérieur de l'affiche, mais pourtant impossible à ne pas reconnaître — la vedette du « Divan japonais » — Yvette Guilbert pendant son numéro. Deux manches de contrebasses. Un verre à liqueur.

Et dans le coin droit, un dandy blond en haut-de-forme. Avec un monocle. La barbiche soyeuse expire sur la cravate bariolée. La cassure audacieuse de la poignée arrondie de la badine. L'homme essuie amoureusement ses lèvres sensuelles, ses yeux, indifférents à Yvette, sont rivés fixement sur la silhouette de Jane.

C'est à peu près ainsi, mais sans la teinte d'ironie, qu'il apparaît sur une autre gravure de 1888, un an après la parution de la première édition de son livre.

Ainsi, curieusement, la figure de Dujardin réunit le travail de pionnier dans le domaine du monologue intérieur avec deux personnages que j'aimerais par-dessus tout rencontrer à Paris, James Joyce et... Yvette Guilbert !

(22) Sic, et en français dans le texte. Il s'agit évidemment de « La pensée chinoise », un des livres qu'Eisenstein a lus avec le plus de soin, comme en témoigne l'exemplaire couvert de notes de sa main qu'on a retrouvé chez lui. (N.D.T.)

Ses gants noirs.

Les textes de ses chansons (surtout celles de l'incomparable Xanroff) me poursuivent depuis mon enfance.

(Son peintre attitré, Toulouse-Lautrec, fut justement très tôt, pour une raison quelconque, un des maîtres de mon esprit.)

Rencontrer Yvette Guilbert signifiait entrer en contact avec l'époque la plus magnifique de Paris.

Nous nous rencontrâmes.

Je rencontre aussi Joyce.

Aujourd'hui il n'est plus du nombre des vivants.

Et aucune rencontre nouvelle ne peut donc effacer pour moi les tristes détails de notre adieu.

Alors qu'il me disait adieu dans l'étroit vestibule de son clair petit appartement (je me souviens comme si c'était hier : le papier peint rayé du vestibule, blanc, avec des bandes alternativement mates et brillantes), cet homme grand et quelque peu voûté, presque sans visage — tant est accusé son profil, avec la peau rougeâtre, et les cheveux flamboyants, fortement grisonnants — rame comiquement dans l'air avec ses mains.

Stupéfait, je lui demande ce qu'il y a.

« Votre manteau doit bien être quelque part », répond Joyce en palpant les murs.

Et c'est seulement alors que me devient évident à quel point cet homme presque aveugle à la vue faible en ce qui concerne le monde extérieur, et que c'est sa cécité quant à l'extérieur, probablement, qui a causé ce regard intérieur particulièrement aigu, par lequel la vie intérieure est décrite dans « Ulysse » (et dans « Portrait de l'artiste en jeune homme ») par la méthode extraordinaire du discours intérieur.

Je deviens terriblement embarrassé.

Il m'a pourtant bien instamment prié de lui montrer absolument mes films, parce que mes expériences dans le domaine du langage cinématographique l'intéressaient (de même que je suis passionné par ses recherches analogues en littérature).

Aussitôt, il m'a dédicacé un exemplaire d'« Ulysse ».

C'est seulement une fois rentré à la maison que j'ouvre le livre, et que je vois sur la première page les caractères à peine lisibles et la date (30 novembre 1929), visiblement griffonnés de mémoire (c'est sans doute pour ça qu'il était allé avec le livre dans la pièce à côté, où il en eut pour très longtemps, avec les trois mots de la dédicace, desquels deux étaient son prénom et son nom, et le troisième le nom de la ville — Paris !).

Ainsi, moi-même, c'est en aveugle que j'avais passé à peu près toute la soirée avec un homme presque aveugle, sans m'en apercevoir, sans le sentir, sans le remarquer !

Involontairement, me vient à l'esprit un film muet avec Ronald Colman, d'après une pièce de théâtre très populaire, dans lequel le héros, revenu aveugle du front, ne voulait pas détruire la vie et l'avenir de sa fiancée (d'avant-guerre).

Il dissimule sa cécité.

Avec succès, il se comporte devant la pauvre fille comme un rustaud ivre, qui n'éprouve rien pour elle.

Je crois qu'il lui disait qu'il en aimait une autre (c'était un film muet, de sorte que je ne me rappelle pas les paroles) ou quelque chose dans le genre.

Tout à fait désespérée, la jeune fille se précipite hors de la pièce.

Mais elle ne peut quand même pas se séparer de lui comme ça.

Elle revient.

Et le voit chercher sans succès sa pipe, qui est juste devant ses yeux.

En répétant à l'avance la scène, il avait arrangé rigoureusement les objets dans la pièce de façon à donner l'impression qu'il voyait ce qu'il fallait tout autour de lui.

La douleur de la scène d'adieu lui brouille les idées. Il oublie où sont les choses.

Et se cogne, délaissé, aux objets.

La jeune fille devine naturellement ce qui ne va pas.

Et on en vient à une deuxième explication.

Ils restent ensemble (23).

... Nous sommes tirés de cette pénible situation par notre troisième interlocuteur.

Quelque russe suspect avec une physionomie de valet.

Vraisemblablement un émigrant. Et peut-être même un espion.

Se faire aider par lui à mettre son manteau, cela paraît tout naturel !

Joyce l'avait engagé pour apprendre... le russe.

Sa prochaine œuvre après « Ulysse » doit refléter du point de vue linguistique la naissance des langues individuelles à partir du chaos général, et être écrite dans un alliage d'éléments linguistiques indifférenciés. Pour cet alliage, la langue russe est également nécessaire.

Cette œuvre elle-même — « Work in progress » —, un fragment de cette œuvre (« Anna Livia Plurabelle ») m'est lu par la voix égale de Joyce.

« Mais Joyce est aveugle ? » objectera ici une lectrice attentive et bien intentionnée, justement une lectrice ; car une lectrice, et seulement une lectrice, s'en apercevra.

Rassurez-vous, chère lectrice.

J'ai dit : « La voix de Joyce », et pas « Joyce ».

Et la voix provient... d'un disque que Joyce a mis sur le phonographe.

« Anna Livia Plurabelle » a paru il y a peu, minuscule volume dans une édition spéciale. C'est un fragment de ce fragment de son œuvre à venir que Joyce lui-même a enregistré sur disque.

Je suis le texte parlé sur une feuille géante, longue d'un mètre, couverte de lignes gigantesques de caractères gigantesques.

Ce sont les épreuves agrandies des feuilles miniatures du livre, desquelles Joyce a soutenu avec peine sa mémoire, en enregistrant le disque.

Détail exagéré d'une page miniature d'un petit livre miniature fragmentaire.

Mais comme cela s'accorde au personnage de l'auteur. Comme cela convient bien exactement à la structure de cette loupe avec laquelle il avance à travers les sinuosités microscopiques des mystères de l'écriture littéraire.

Comme c'est symbolique de ses voies d'approche des pulsions émotionnelles intérieures, et de la structure interne du discours intérieur !

Cette rencontre n'apporte pas grand chose de nouveau.

Que ce soit donc un élément de perception immédiate, comme j'en recueillis plus tard au Mexique sur les questions d'anthropologie.

Et encore peut-être le fait que Joyce était un grand amateur de cinéma et s'était même une fois occupé d'exploitation cinématographique, ayant possédé pendant un temps, en Suisse, un petit cinéma...

Je deviens encore plus étroitement qu'avant lié à tous ceux qui s'occupèrent comme moi du discours intérieur — aujourd'hui on appelle ça déjà « monologue intérieur » — un peu plus tard, lorsque je travaille à Hollywood au scénario de la « Tragédie américaine » de Dreiser.

Quant aux circonstances dans lesquelles est née la phase qui se rattache immédiatement au développement de la théorie du « cinéma intellectuel » — j'ai consacré à ces questions en 1934 tout un article, sous le titre assez arrogant de « Servez-vous ! » (24).

Car précisément, sur l'itinéraire de mon approche de la maîtrise des questions de méthode artistique, le segment « monologue intérieur » était arrivé à temps.

S. M. EISENSTEIN.

---

(23) Il s'agit probablement du film Dark Angel, (L'ange des Ténèbres) de George Fitzmaurice (1925), avec Ronald Colman et Vilma Banky, dont une nouvelle version, parlante, fut tournée en 1935 par Sidney Franklin, avec Fredric March et Merle Oberon. (N.D.T. — renseignements aimablement communiqués par Carlos Clarens.)

(24) Cet article est paru, en fait, dans la revue « Prolétarskoïe Kino », en 1932, nº 17-18, Tome II, p. 60-81.) (N.D.T.)

Œuvres choisies en 6 volumes, Moscou 1964 sq. Tome I, pages 470-488. Traduit du russe par Jacques Aumont. Les notes non signées sont de l'éditeur russe.

De l'hypothèse d'une dédicace secrète par Leonid Kozlov

Les notes autobiographiques de S. M. Eisenstein se caractérisent par la grande simplicité du récit de sa vie créatrice et humaine. D'autre part, par leur ton même, elles font preuve d'une certaine ironie. On y trouve essentiellement le point de vue de l'artiste expérimenté et assagi : leur objectivité s'exprime avant tout dans la netteté de la vision et la compréhension de ce qui s'est passé. C'est une sorte de cruauté. Dans les mémoires d'Eisenstein, les mots qui sont prononcés avec une intonation particulièrement lyrique sont d'autant plus forts et importants. Ces mots-là sont assez rares. Et parmi eux, on trouve un aveu d'amour et d'admiration unique (unique dans tout ce qu'a écrit Eisenstein).

« Et je dois dire que je n'ai jamais aimé, jamais adoré et vénéré personne autant que mon professeur. »

« Car je ne suis pas digne de dénouer ses sandales...! »

« Et jusqu'à ma vieillesse, je me jugerai indigne de baiser la trace de ses pas... »

« Il est impossible de vivre sans aimer, sans adorer, sans se passionner et sans admirer. »

Le professeur d'Eisenstein était Vsevolod Emiliévitch Meyerhold.

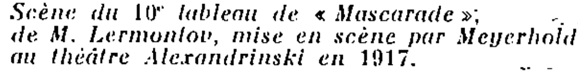
Ces paroles qui lui sont dédiées sont d'autant plus importantes qu'Eisenstein, par la singularité de sa pensée et de ses sentiments, était moins que quiconque enclin à personnifier ses idéaux, sa foi, son amour et sa haine. Il appelait Meyerhold « l'unique », le « divin » et l' « incomparable ».

Car l'artiste Eisenstein ne devait à personne autant qu'à Meyerhold.

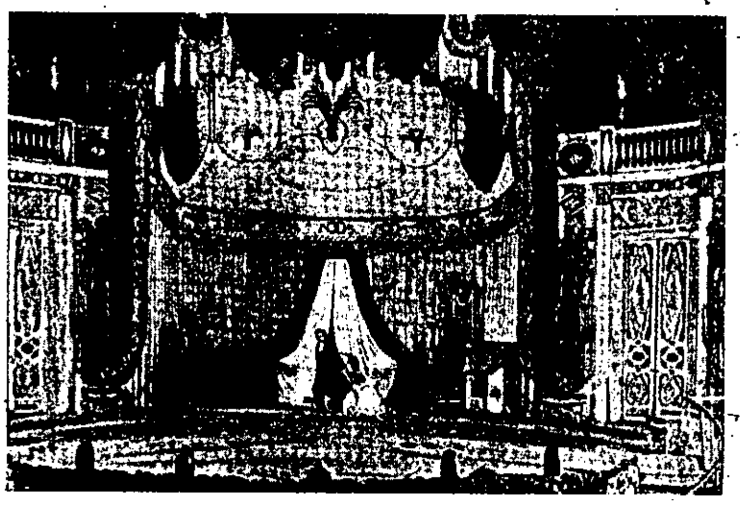
***

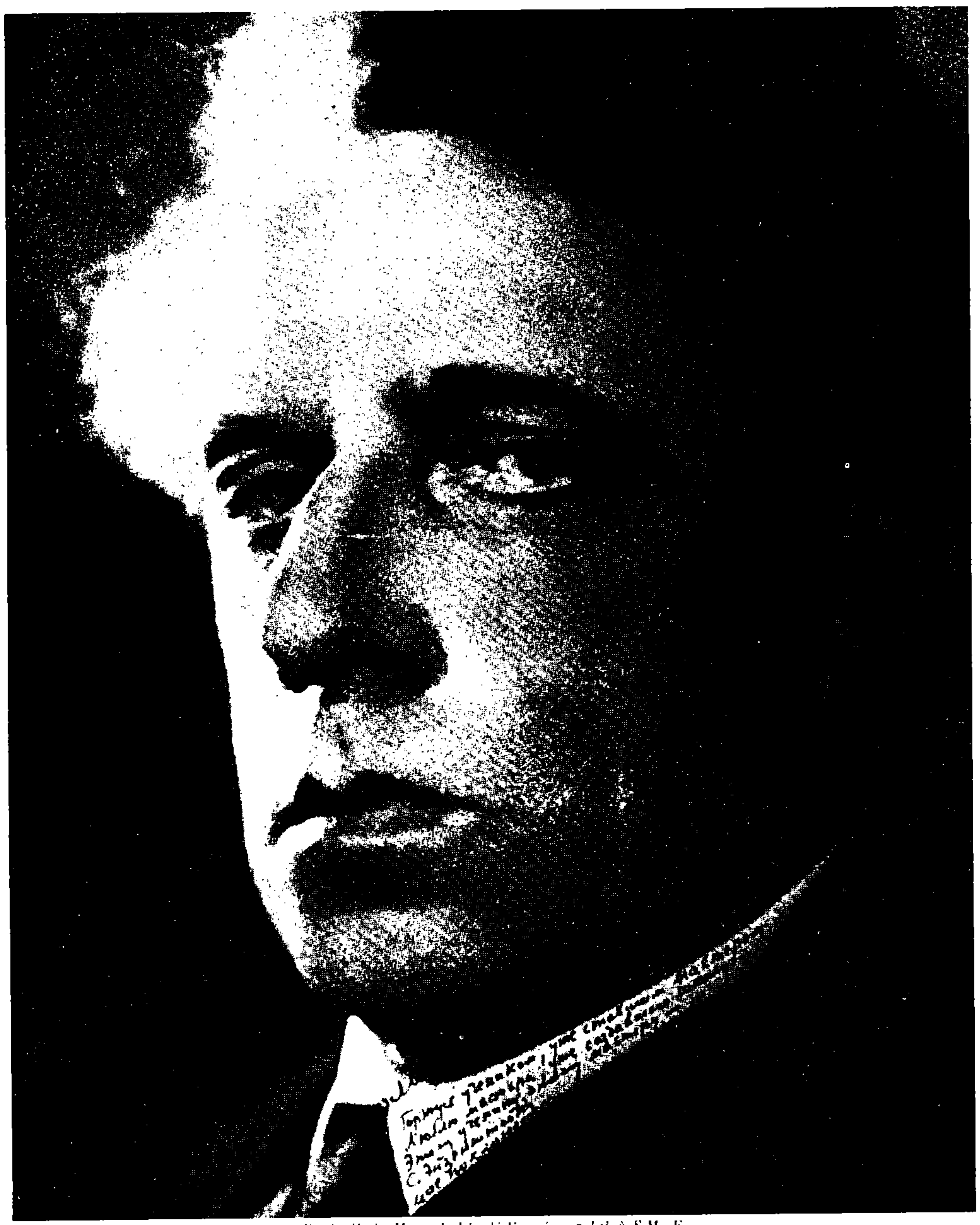
La réponse même à la question — être ou ne pas être artiste — a été, comme on le sait, dictée à Eisenstein par les impressions qu'a produites sur lui la célèbre réalisation de Meyerhold « Mascarade » d'après Lermontov, au théâtre Alexandrinski en 1917 (cf. 1, 88, 97) (1). Ce spectacle féerique et tragique, synthèse du classique russe et des recherches théâtrales d'avant-garde, est le point crucial d'une culture scénique variée et vieille de plusieurs siècles, un spectacle-symbole, dont les harmonies spectaculaires

(1) Les numéros renvoient aux tomes et aux pages des « Œuvres » d'Eisenstein en 5 volumes.



Scène du 10e tableau de « Mascarade », de M. Lermontov, mise en scène par Meyerhold au théâtre Alexandrinski en 1917.





Portrait de Meyerhold, dédicacé par lui à S.M. E.
On lit sur le col de sa chemise : « Je suis fier de l'élève qui est devenu un maître.
J'aime le maître qui a déjà fondé sa propre école. A cet élève, à ce maître, à S. Eisenstein, ma vénération ».

exprimaient le manque d'organisation fatal de la vie, un spectacle-bilan, dont la première coïncidait — trait significatif — avec la fin du théâtre impérial, et qui est ensuite devenu, dans l'idée du spectateur populaire, la meilleure incarnation des richesses et des forces de l'art théâtral, ce spectacle a produit un choc définitif sur Eisenstein.

Après cela, Eisenstein n'a franchement pas pu ne pas rencontrer Meyerhold. Surtout le Meyerhold qui, après « Mascarade », a proposé à l'ancien théâtre impérial le « Mystère-bouffe », de Maïakovski ; le « chef » du théâtre « esthétique » a quitté sa forteresse et utilise ses forces pour créer un nouveau théâtre, le théâtre de l'époque révolutionnaire.

Et quand le jeune Eisenstein, metteur en scène et décorateur, qui a déjà vérifié ses positions et son indépendance en pratique, est venu s'inscrire en septembre 1921 au GVIRM (atelier d'Etat pour metteurs en scène), sa principale espérance ne fut pas trahie. Il a vu comment travaille un grand artiste de théâtre. Plus tard, dans ces mêmes mémoires, il fera une énumération étourdissante des chefs-d'œuvre artistiques, des grandes personnalités et des célébrités en général qu'il a eu l'occasion de rencontrer personnellement, et il ajoutera qu'aucune de ces rencontres *« ne saura jamais lui faire oublier les impressions que lui ont laissé trois jours de répétition de* « Nora » *dans la salle de gymnastique du boulevard Novinsky* » (1, 319). Le tableau de la création d'un spectacle de Meyerhold a constitué pour Eisenstein la leçon la plus nette et la plus instructive sur la manière de *faire l'art* et de la concevoir.

∴

Et en même temps, l'attitude de l'élève envers son professeur est empreinte d'un sentiment de contradiction profonde et douloureuse.

« *C'était un homme étonnant.*

La négation vivante de ce que le génie et la scélératesse ne peuvent cohabiter dans un même homme.

Heureux celui qui a des rapports avec lui comme avec un magicien et un enchanteur du théâtre.

Malheur à celui qui dépend de lui comme d'un homme.

Heureux celui qui a su apprendre en le regardant.

Et malheur à celui qui est allé à lui en toute confiance avec une question » (1, 306).

« *Le mariage du génie du créateur et de la perfidie de l'individu.*

Innombrables sont les maux de ceux qui, comme moi, l'ont aimé en toute abnégation » (1, 418).

Il ne s'agit pas là seulement de la déception simple, et combien compréhensible, devant l'insuffisance des qualités de l'homme que l'on aime, quoique Eisenstein en parle avec son propre chagrin.

Il s'agit, et c'est particulièrement important, de la signification des défauts personnels du professeur qu'Eisenstein a remarqués et saisis avec sa compréhension générale des problèmes vitaux de l'art et des tâches de l'artiste.

Le double « malheur » des « meyerholdistes » a constitué pour Eisenstein une double leçon, qu'il évitait dans ses activités de metteur en scène et de pédagogue, en réalisant ses principes.

La « scélératesse » de Meyerhold dans ses rapports avec ses élèves et ses collaborateurs, estimée comme un moyen courant pour la réalisation des projets scéniques du maître, Eisenstein l'a désapprouvée dans son éthique créatrice. Eisenstein comprenait et approuvait la communauté d'idées du travail collectif au théâtre et au cinéma comme la collaboration de tous, assurée non seulement par la plénitude de la compréhension mutuelle créatrice, mais aussi par la plénitude de la confiance humaine.

La mauvaise volonté et l'incapacité de Meyerhold à répondre aux questions et à « livrer les secrets » a renforcé chez Eisenstein son penchant pour l'analyse et la théorie.

« *S'introduire, s'enfoncer et fouiller dans chaque partie du problème, essayant toujours d'approfondir et d'approcher de plus en plus du cœur.*

Il ne faut attendre d'aide de nulle part.

Mais ne pas cacher ce qu'on a découvert : le faire savoir au monde, dans des conférences, en l'imprimant dans des articles, dans des livres » (1, 310) .

C'est ainsi que, déjà dans les années vingt, s'est formée l'attitude d'Eisenstein vis-à-vis de Meyerhold : une pleine mesure d'admiration pour une pleine mesure de polémique interne. Eisenstein n'a jamais critiqué son professeur ouvertement et publiquement ; il développait la critique à l'intérieur de son propre travail et dans son art, indissolublement avec la prise de conscience et l'élaboration de ses propres vues.

Cette critique consistait surtout dans la négation de certaines qualités de la compréhension individuelle esthétique du monde, qui paraissaient à Eisenstein démodées, régressives, incompatibles avec l'époque et ses problèmes.

∴

Il nous faut maintenant poser quelques questions. Pour les résoudre, il faut, non seulement voir et comprendre la critique de Meyerhold par Eisenstein, mais entreprendre également une étude historico-théâtrale et esthétique approfondie de la méthode créatrice de Meyerhold, de la destinée de ses découvertes et des revers de fortune internes de son théâtre.

En 1929, Eisenstein, dans un de ses travaux, fit une brève remarque : «*Il reste... Meyerhold — non comme théâtre, mais comme maître* » (2, 44). C'était une estimation assez juste de la situation : juste, dans la mesure où le théâtre de Meyerhold commençait à perdre cette position d'avant-garde et cette influence qu'il possédait dans l'art soviétique de la première moitié des années vingt. Les difficultés furent encore plus grandes au début des années trente. Vers son dixième anniversaire apparut, dans l'art, un tournant qui s'est ensuite exprimé dans la thématique, dans la stylistique et dans le caractère du comportement à l'égard de l'époque contemporaine, et dans la compréhension de l'héritage classique. Le principe, caractéristique de l'art révolutionnaire « de gauche » des années vingt, d'une influence nue et directe de la réalité sur le matériel paraissait déjà insuffisant. Il se complétait, puis était supplanté par les conditions du réalisme conçu comme le réalisme d'une image cohérente des phénomènes de la vie. Les traditions du Théâtre Artistique paraissaient, en ce siècle, plus actuelles que les symboles et les grotesques poétiques qui caractérisaient la méthode de Meyerhold dans les années vingt.

Ce tournant fut une épreuve très sérieuse pour le théâtre de Meyerhold. Bien qu'il eût été plein de forces créatrices, bien qu'il ne s'arrêtât pas comme avant dans ses recherches, bien qu'il eût essayé par tous les moyens possibles de sauvegarder son œuvre en tant qu'organisme créateur actif et que programme esthétique efficace, un désaccord de plus en plus profond naissait entre le génie du maître et la signification des œuvres de son théâtre. Plusieurs raisons ont joué leur rôle. On peut rappeler les difficultés des répertoires (recherche d'un répertoire dramatique, perte de Maïakovski, rupture avec Vichnevski, etc.). On peut également rappeler les crises perpétuelles à l'intérieur de la collectivité.

Et là se pose inévitablement la question de la faute de Meyerhold. Une faute tragique, du point de vue de son élève Eisenstein. Respectant profondément son maître, Eisenstein voyait en lui, à côté d'une rare acuité de la perception du monde à travers le prisme de l'art, une incapacité de se regarder et de regarder son art du dehors, de comprendre et d'évaluer objectivement sa corrélation avec la réalité en dehors de lui.

Meyerhold a résolu toutes ces questions à l'intérieur de ses œuvres. Dans le cercle de son activité théâtrale et sociale, il n'était qu'un artiste, un créateur de spectacles, un faiseur de personnages. La conscience cohérente et objec-

tive de son art ne lui était pas naturelle, que ce soit sur le plan philosophique, social-historique ou de la pédagogie appliquée. Tout ce qu'il a écrit sur le théâtre est loin d'exprimer l'immensité de sa culture créatrice et mérite à peine le nom d' « héritage théorique ». C'est un ensemble de réflexions et d'idées servant, comme de droit, de base ou de garantie à l'étape suivante des travaux, avec ses différences constitutives.

Que Meyerhold n'ait pas été théoricien de ses systèmes, comme Eisenstein, Stanislavski ou Brecht, c'est un aspect de la question. Qu'il n'ait pas eu cette intelligence pratique que l'on trouvait sous différentes formes chez ce même Brecht, ou chez Nemirovitch, ou même Vilar, c'est une autre chose. Le fait est que son art même, élément intuitif génial ne possédant pas une conscience aussi géniale, risquait de ne pas trouver de moyens nouveaux et sûrs d'exprimer son génie quand les temps changeaient. Il risquait de perdre du terrain et un écho. Il risquait de ne pas entendre et de ne pas transmettre « la nouvelle parole de la vie » et, même avec la meilleure volonté, de l'entendre et de l'exprimer avec toute la force de sa propre voix. Elle fut le salut, mais les autres qualités de Meyerhold jouèrent un rôle opposé.

Meyerhold ne pouvait pas se détacher de lui-même. Il ressentait et comprenait son art comme sa propre création. On pourrait penser qu'il ne peut pas en être autrement. Cela n'est-il pas naturel ? En effet, un acte créateur est-il possible sans que l'artiste s'identifie à son œuvre ? C'est en effet ainsi, une telle identification est indispensable, mais l'essence même de la création et le sort de l'œuvre ne peuvent se réduire à cela. « Auteur du spectacle », c'est ainsi que Meyerhold désignait son rôle, et il en était bien ainsi. Mais on peut dire aussi que le talent d'auteur de Meyerhold se trouvait dans la psychologie purement artistique, purement créatrice de personnages. L'auteur était trop un personnage. La source de la personnalité — source inestimable de l'art — devenait « trop humaine », trop personnelle. Tout le monde connaît le principe éthique énoncé par Stanislavski : « *... aimer l'art pour lui-même et non soi-même dans l'art* ». Meyerhold ne reniait pas ce principe, dans la mesure où il existait à peine pour lui : justement parce que cet artiste identifiait ses œuvres à son art, et lui-même à ses œuvres. L'énergie créatrice de Meyerhold était une forme naturelle de réalisation de sa conception esthétique du monde, mais le problème réside dans le fait que c'était une forme unique et inchangeable. Toujours et partout il jouait, il jouait avec un éclat immuable dans n'importe quelle situation proposée par l'histoire et la vie quotidienne. Et dans sa vie, derrière les planches, il a joué un nombre incalculable de « rôles », des grands et des petits, des rôles sublimes ou sordides, véridiques ou faux, selon les circonstances. Mais la réalité est loin de permettre à l'homme de jouer ainsi avec elle. Et quand elle impose des limites à un tel jeu, le génie de l'artiste, révélant sa propre médiocrité, peut devenir un « crime ».

On raconte que Meyerhold, réunissant les futurs metteurs en scène venus étudier chez lui, leur annonça : « *J'ai peur de vous tous et je vous déteste* ». Les élèves de Meyerhold ont plus d'une fois rappelé comment le maître, parmi les compagnons de théâtre, attirait les uns et repoussait les autres, à son gré et de manière inattendue. Tout cela, ce n'est pas seulement la caractéristique d'un « tempérament » extraordinairement partial. Dans la cruauté de ces revirements s'exprimaient aussi les rapports de l'artiste avec son art.

Meyerhold n'était pas seulement un novateur, c'était un fanatique du renouvellement perpétuel. Il ne s'occupait pas du tout, semble-t-il, de consolider ce qui avait été obtenu. Dans son développement créateur, il y avait toujours une certaine « catastrophe ». Il en fut ainsi en 1905, quand il réclamait : « *Le théâtre doit être un monastère. L'acteur doit toujours être un dissident. Jamais comme tout le monde* ». Et aussi en 1936 quand, rappelant l'envergure de son œuvre, il remarqua : « *On abat la forêt, les copeaux volent* ». Il vivait et mourait, vivait et mourait de nouveau comme un artiste, au cours de la création et de l'achèvement de chacune de ses œuvres scéniques, prolongeant sa vie tant que le spectacle était vivant. Chez lui, le besoin de collectivité était limité par les besoins de chaque projet. L'art théâtral qui, dans son principe, ne peut pas être fixé, pose avec une certaine acuité le problème du développement continu de la culture créatrice, ce qu'on appelle « les secrets du métier ». La célèbre devise « La vie est courte, l'art est éternel » acquiert ici un sens problématique. Généralement parlant, le théâtre dans son histoire survivait d'une certaine façon, n'oubliait pas la culture acquise auparavant et se passait d'être imprimé ; il faut supposer que dans son développement ultérieur il pourra conserver sa continuité. Mais la question ainsi posée, superflue par rapport au théâtre en général, peut s'avérer nullement inutile si on l'applique au phénomène concret de l'art théâtral. Meyerhold était ainsi. L'impossibilité de fixer l'œuvre théâtrale apparaissait, dans son destin, comme un problème dramatique. Car le talent scénique exclusif et incomparable de cet homme était particulièrement sans défense devant l'époque. Comme on l'a déjà dit, Meyerhold ne se reproduisait pas dans une méthode systématisée : il ne pouvait et ne souhaitait pas « révéler les secrets » ; il ne s'occupait pas de succession, détruisant la collectivité comme il la créait.

Eisenstein voyait clairement une antinomie purement psychologique cachée dans tout cela : le côté personnel chez l'homme jouait autant avec la force qu'avec la faiblesse, avec la dignité ou le vice. « Le phénomène Meyerhold », ainsi compris, fut vécu par Eisenstein d'abord comme un trauma personnel profond. « *Je n'avais pas de chance avec mes pères* ». Ainsi conclut-il le récit de ce trauma (1, 306). Et en même temps, malade de l'immortalité de l'art de Meyerhold, Eisenstein ne pouvait pardonner au professeur tout ce avec quoi celui-ci condamnait à mort son art et sa grandiose culture.

⁂

En 1931, alors qu'Eisenstein était au Mexique, il entendit dire que Meyerhold était mort au cours d'une tournée à l'étranger. Avant que ce bruit ne soit démenti, Eisenstein a écrit un nécrologue. Plus précisément, il écrivit un brouillon, dans lequel il exprimait sa réponse instantanée.

Voici, avec quelques coupures, ce texte, conservé dans les archives d'Eisenstein.

« *Le dernier représentant du véritable théâtre. Théâtre avec un grand T. Théâtre d'une autre époque. Il est mort.*

Le plus parfait des porte-parole du théâtre. Théâtre de tradition séculaire. Et le théâtre le plus prestigieux. Il est mort.

Meyer(hold) est un révolutionnaire. C'était suffisant jusque vers les années vingt.

C'est resté, comme on dit en math(ématiques), nécessaire, mais ce n'est plus suffisant.

Révolutionnaire, ce n'est pas assez.

Il fallait être dialecticien.

Je n'ai jamais vu plus grande personnification du théâtre chez l'homme que chez Meyerhold ;

Le théâtre, ce n'est pas le metteur en scène.

Le metteur en scène, c'est le cinéma.

Le théâtre même, c'est avant tout l'acteur.

Mais le théâtre, c'est le dualisme.

Et Meyerhold était dualiste de la tête aux pieds.

Deux visages — dualisme dans un cercle étroit.

Il n'y avait pas d'intrigant plus perfide que Vs(evolod) Em(ilievitch) dans les questions personnelles, et combien d'aveugles se sont succédé dans son atelier, littéralement prêts à mourir pour lui.

Pas un seul théâtre n'a vu couler autant de larmes amères que celui de Meyerhold. Mais il était rare aussi de trouver autant de dévouement qu'à l'intérieur de ces mêmes murs. Ce dévouement était avant tout conscient et inexorable... jusqu'à la « nuit de la Saint-Barthélemy », *où le maître, comme Saturne dévorant ses enfants, se débarrasse de ceux*

qui lui semblent se dresser en travers de son chemin. Les gens partaient. Meyer(hold) restait toujours pour eux le maître unique, mais le maître restait toujours seul.

Et rien ne fut fait pour sauvegarder l'héritage, l'expérience.

Le metteur en scène au théâtre, c'est presque toujours un acteur pour tous.

Meyerhold était l'acteur idéal — j'ai vu beaucoup d'acteurs dans le monde. Beaucoup de très près. Comme au laboratoire. Chaplin détient la première place dans les 5/6e du globe.

Je l'ai assez vu à l'écran et en dehors du travail.

J'ai vu beaucoup de rôles de Meyerhold.

Et je ne sais à qui attribuer la palme.

Hélas, cette palme s'étale aujourd'hui sur la couronne mortuaire de celui qui fut le plus grand des acteurs de ces temps...

L'expérience de Meyerhold. Voilà un exemple de ce qui, comme la tradition des mages, aurait pu être conservé dans l'expérience vivante de la collectivité qui l'entourait.

L'expérience de Meyerhold disparaît avec lui. Comme le jeu d'un pianiste mort.

La théorie et la pratique de Meyerhold sont indivisibles. Mais pas dans le sens où l'entend la dialectique.

Meyerhold n'avait pas de méthode d'analyse de sa propre création instinctive.

Il n'avait pas non plus de synthèse, de connaissances méthodiques. Il pouvait « montrer » n'importe quoi, mais ne pouvait rien « expliquer ».

La pléthore de ses occupations l'éloignait toujours de la méditation et de l'analyse de ce qui a été fait.

Un jour, au GVYRM, on discutait du problème de « l'acteur et du miroir » (encore une de ces traditions d'expérience pratique archaïques, transmises de bouche à oreille, comme dans les générations de castes de sacrificateurs).

Il était interdit à l'acteur de répéter ou de vérifier le résultat devant un miroir. (Problème de l'entrainement de la coordination par un contrôle physique intérieur).

La question ainsi posée est indubitablement juste — sélection de siècles de pratique artistique.

Mais n'est-elle pas symbolique, en outre, de l'impossibilité de Meyerhold d'abstraire la méthode de l'exécution ? Jeter un coup d'œil analytique. Se voir dans la glace là où le « dualisme », analytique par excellence, aurait été à sa place — il se refusait à le faire, on ne sait pourquoi.

C'est une perception et une réaction aux phénomènes tout à fait personnelles, tellement caractéristiques de M(eyerhold).

L'absence d'une véritable méthode de connaissance lui ôtait la possibilité de mener une expérience méthodiquement.

...Et citez-moi au moins un acteur qui aurait su tenir le « Spiegel » (2), contrôle du plan vertical de la scène, dans n'importe quel angle, comme le faisait Meyerhold acteur.

Qui s'en souviendra dans un an, alors que j'ai vu des acteurs travaillant avec lui pendant des années et ne sachant pas emprunter à son exemple génial le « sujet » joué, et piétinant aveuglément tout le merveilleux de sa réalisation technique ou l'incarnation de ce morceau de texte ? !...

Meyerhold est un révolutionnaire.

Depuis Alexandrinski jusqu'à « Zor ».

Mais Meyerhold n'est pas un dialecticien.

Je pense que la plus grande marque de respect de l'élève chirurgien pour son professeur est de faire... son autopsie après sa mort.

Il s'est trouvé que Goya fut enterré sans tête. C'est un fait qui fut découvert lors du transfert de son corps de Bordeaux en Espagne.

On suppose que, brûlant d'un immense enthousiasme pour les découvertes scientifiques, il a légué sa tête... à un institut anatomique.

Et l' « autopsie » posthume de celui qui, toute sa vie, brûlait du désir de recherches scientifiques de Goya, bien qu'elle soit antisentimentale dans le sens bourgeois du terme, n'est pas du tout une offense pour le mort, mais la marque du respect le plus profond et de l'admiration.

La tragédie de Meyer(hold) est qu'il n'était pas compté dans les « réserves ».

Tout comme on étudie des plantes étonnantes ou des animaux extraordinaires.

Trésor méthodologique — le théâtre sera encore indispensable, et dans ces limites, l'expérience de Meyer(hold) est un véritable trésor.»

∴

Eisenstein savait critiquer Meyerhold selon ses propres lois, les lois de Meyerhold. Mais il critiquait aussi ces mêmes lois, à partir de ses positions, à la lumière de son œuvre personnelle et de son code esthétique et moral. Sous ce jour, et c'est un fait, Meyerhold n'était pas tout à fait conforme à la loi. Eisenstein disait qu'un tel artiste était obligé d'être un dialecticien. Il exigeait de l'artiste, non seulement de la théorie, mais aussi de la conscience. Il exigeait de la sévérité dans les rapports de l'artiste avec la vie proche et lointaine. Et derrière la cruauté d'une telle critique se cachait invariablement l'admiration et le respect devant le don créateur direct de celui qui était critiqué.

Dans tout cela, il y a quelque chose de semblable à une autre polémique, familière depuis longtemps au lecteur cultivé, au lecteur russe en tout cas. Il s'agit de la tragédie de Pouchkine « Mozart et Saliéri ». Son sujet n'est pas la psychologie de la jalousie en général, mais la psychologie de la jalousie créatrice. A côté des faits de réalité biographique de ses prototypes, le Mozart et le Saliéri de Pouchkine, pris dans le contexte, se sont révélés être des expressions généralisées de deux types différents de la conscience de l'artiste. Le temps nous oblige de considérer sous un jour nouveau les anciens types. On peut chercher et trouver différentes interprétations du sens de ce conflit ; toutefois, c'est à peine si l'on peut mettre en doute le fait que Pouchkine, avec son intuition historique géniale, a prévu une partie de l'avenir (et en même temps que lui, Balzac, dans « Le Chef-d'œuvre inconnu »). Le chercheur contemporain a la possibilité de voir, dans le Saliéri de Pouchkine pleurant Mozart, le soupçon d'un nouveau type d'artiste, allant remplacer le « faiseur de rengaines », de nouvelles tâches inconnues entièrement créatrices, d'un art écrasé par les réflexions théoriques. Ecrasé, et peut-être même empoisonné ? Les destinées de nombreux artistes européens du siècle dernier et de notre siècle nous obligent à réfléchir sur ce problème. Les destinées et les misères de ces artistes sont généralisées par Thomas Mann dans son « Docteur Faustus » : on peut parler du héros de ce roman comme d'un « nouveau Saliéri », provoquant une rupture dans la spontanéité artistique, une rupture tragiquement régressive par la valeur de « l'inspiration diabolique » et de l'auto-intoxication (bien qu'il ne s'agisse pas littéralement de la coupe de poison, comme chez Pouchkine). Le « mozartisme » (dans le sens de Pouchkine) paraît irrévocable. Le « saliérisme » (toujours dans le sens de Pouchkine) apparaît comme une maladie envahissante, et dans le meilleur cas, comme un héritage invivable pour l'art soi-disant nouveau et d'avant-garde.

Il ne s'agit pas, bien sûr, de ce genre de jalousie ; il y a là plutôt une jalousie « historique » vis-à-vis des géants du passé. Elle s'exprime, de manière ou d'autre, dans les tourments, connus par beaucoup maintenant, de l' « algèbre » sur l' « harmonie », auxquels Pouchkine a donné le nom de Saliéri.

Eisenstein, comme on le sait, n'était pas indifférent à ce personnage et, plaisantant tout à fait sérieusement, il sympathisait aux tourments qui l'agitaient. Il est certain qu'Eisenstein se sentait un lien commun avec lui (cf. 3, 33) (3). Mais la liberté et la générosité avec lesquelles Eisenstein parlait du scélérat de Pouchkine étaient fondées sur le fait que, dans sa propre conscience créatrice, il avait trouvé une

2) Miroir, en allemand dans le texte.

3) Voir Cahiers n° 209.

certaine base pour une nouvelle solution au problème. Un « mozartisme », non empoisonné par le « saliérisme », mais armé par lui et le maîtrisant, c'est ainsi qu'on peut définir le bilan de cette solution.

L'antithèse de Pouchkine semble, en quelque sorte, outrée. Elle paraît dialectiquement transformée. Meyerhold dans le rôle de Mozart et Eisenstein dans celui de Saliéri : cependant, la problème de la compatibilité du génie avec la scélératesse concerne Saliéri chez Pouchkine, et inversement ici. Justement la spontanéité et l'abondance du génie créateur, le principe personnel, qui se développe naturellement et infiniment, ne transigeant avec rien, ramènent finalement Meyerhold à ce qu'il est :

« *La négation vivante de ce que le génie et la scélératesse ne peuvent cohabiter dans un même homme* » (1, 306).

Le « mozartisme », poussé au paroxysme, devient un dualisme tragique. « Mozart » semble insuffisant et sans défense sans le coup d'œil intérieur saliérien.

Le nouveau Saliéri pose, en substance, le même problème que celui de Pouchkine :

A quoi bon que Mozart soit vivant
Et n'atteigne pas une nouvelle dimension ?
Relèvera-t-il ainsi l'art ? Non,
Il retombera, quand il disparaîtra :
Il ne nous laissera pas d'héritiers.
Qu'apporta-t-il de bon ? Comme un certain chérubin,
Il nous a apporté quelques chansons de paradis,
Pour s'envoler, après avoir suscité en nous
Des espoirs terre à terre réduits en fumée ?

Eisenstein était à peine moins cruel avec Meyerhold. Mais le sens de cette cruauté était opposé à la conclusion tirée par le Saliéri de Pouchkine :

Eh bien, envole-toi donc : plus vite ce sera, mieux ce sera !

∴

Les années trente furent pour Meyerhold une époque transitoire, une époque de recherches difficiles et variées. C'était pour lui les années d'une nouvelle tendance au classique, une nouvelle approche du théâtre musical, un nouveau rapprochement, préparé régulièrement, avec Stanislavsky. C'était l'époque où l'on construisait le nouveau bâtiment du théâtre de Meyerhold, et la salle provisoire se remplissait de moins en moins ; mais elle fut bondée pour le tout dernier spectacle « Les dames aux camélias ». Temps où Meyerhold décidait de tout recommencer — avant que ne s'interrompe sa vie créatrice, puis sa vie tout court. Il restait à Eisenstein, en accomplissement d'un désir personnel d' « autopsie posthume », à prendre sous sa garde les archives personnelles du professeur. Maintenant, « l'autopsie » était effectivement posthume. Maintenant, c'est à peine si Mikhaïl Boulgakov accepterait de répéter sa plaisanterie, publiée entre autres quinze ans auparavant :

« *Le théâtre de feu Vsevolod Meyerhold, disparu comme on le sait en 1927, au cours de la mise en scène de* « Boris Godounov » *de Pouchkine, lorsque les trapèzes portant les boyards nus s'écroulèrent...* »

Boulgakov ne fut prophète que sur un point : dans les dernières années précédant sa fin, Meyerhold s'occupait du projet de mise en scène de « Boris Godounov ». Cette réalisation fut longtemps mûrie, elle se préparait avec des pauses, se précisant, s'approfondissant, comme la « Mascarade » d'Alexandrinski ; Serge Prokofiev en avait déjà écrit la musique, mais tout fut interrompu...

Au début de 1940, eut lieu à Moscou une conférence de cinéastes et d'historiens, consacrée aux problèmes du genre historique au cinéma. Eisenstein était l'un des conférenciers. Il parla des rapports entre le présent et le passé, de la nécessité de parler « sur un pied d'égalité » avec les héros des temps passés, de l'importance de la compréhension historique de la réalité. Et là, il s'adressait à Pouchkine.

« *Quelle tâche nous attend (dans le travail) devant le film ?* »

Pouchkine, en son temps, a bien défini cette tâche. Il disait : « Qu'est-ce qui se développe dans la tragédie ? Quel est son but ? *L'homme et le peuple. Le sort de l'homme, le sort du peuple* ».

Et ceci est toujours valable aujourd'hui » (5, 116).

Et plus loin, parlant de la manière d'exprimer à l'écran l'échelle et la signification des événements historiques, Eisenstein est encore revenu à Pouchkine :

« *Sur quoi étudier un film historique ? J'estime que* « Boris Godounov », *drame populaire sur le tsar Boris, est un exemple frappant d'étude ; il s'y dessine deux types de caractères : le monologue* « j'ai atteint le pouvoir suprême » *et le célèbre* « le peuple se tait ». *Les possibilités de travail du soliste et du chœur sont limitées, et cependant,* « le peuple se tait » *peut être interprété de trois ou quatre manières... Je ne veux pas parler de la manière dont cette forme de masse démembrée, qui apparaîtra à la fin, est partagée entre tous les types possibles de personnages, qui traversent la tragédie* » (5, 117).

Quelques semaines plus tard, le 6 mars 1940, Eisenstein fit une démonstration filmée de ce monologue-confession de Boris Godounov, dont il a parlé dans son rapport. La longue série de dessins montrait comment ce monologue aurait dû apparaître à l'écran.

En janvier 1941, on proposa à Eisenstein de tourner « Ivan le Terrible ». La première scène, née dans son imagination, prolongeait le monologue de Godounov : c'était la scène de la confession du tsar à l'église, sur fond de lecture du Synode (cf. 1, 197).

Et si l'on considère la démonstration filmée un an auparavant de « Boris Godounov », on voit que de nombreux motifs sont répétés dans « Ivan le Terrible ».

∴

En hiver 1943, pendant une interruption du tournage d' « Ivan le Terrible », Eisenstein nota quelques réflexions théoriques. Il disait que les aspirations intérieures psychologiques de l'auteur participaient invariablement à la conception artistique et la formulaient inévitablement : aspirations doublement individuelles, quoi qu'il en soit liées à l'expérience personnelle cachée, au processus du devenir autobiographique de l'auteur.

« *C'est-à-dire le facteur qui détermine la* « différence » *des résultats du travail artistique de différents auteurs sur un même matériel, phénomène, événement, fait, etc.* »

Ce « travail », pour Eisenstein, se déroule comme suit :

« *Le processus d'assimilation du sujet, c'est-à-dire faire* « *sien* » *le sujet, se réalise au moment où, à la rencontre du matériel, il commence à s'installer dans le canevas et les contours de cette même structure dans laquelle s'est formée la conscience...*

Quelquefois détruisant la structure et les contours de la réalité par complaisance pour le contour d'un vouloir individuel.

Quelquefois forçant l'individualité, afin de la « *synchroniser* » *avec les exigences de l'obstacle rencontré.*

D'ailleurs, je ne me souviens pas d'exemples de ce dernier cas dans ma propre expérience... »

Et s'adressant directement à « Ivan le Terrible » à ce propos, Eisenstein écrivait :

« *La matière et la structure du sujet sont des moyens choisis tout à fait intentionnellement pour incarner le projet, comme la mesure et le rythme d'un vers, ou le choix, non seulement de la détrempe, de l'huile, de l'aquarelle, de la gouache ou du pastel, mais aussi du modèle, pour la réalisation de la pensée créatrice.* »

Ce qu'Eisenstein disait ailleurs de son personnage principal, Ivan le Terrible, a un lien indubitable avec ces réflexions générales. Il disait que le type d'Ivan... est une apologie secrète de l'auteur par lui-même. D'ailleurs, il y

a eu là une réserve : il ne s'agit pas du film, mais du scénario, *« étant donné que des scènes de l'enfance d'Ivan n'ont pas été incluses dans le film pour (certaines) raisons »* (1, 85). Le thème de l'enfance était considéré comme le germe des qualités psychologiques futures des « adultes ». En effet, Eisenstein ressentait ce thème de façon autobiographique, avec une immense acuité.

Son modèle psychologique n'était pas seulement chez le petit Ivan, mais aussi chez l'adulte Ivan le Terrible. Il était tout à fait « sien » pour le créateur du film, tout à fait autobiographique, car c'est un homme qu'Eisenstein appelle son deuxième père. En effet, le modèle en était Vsevolod Meyerhold, grand acteur et auteur de spectacles, professeur préféré d'Eisenstein et objet de sa critique la plus passionnée et la plus impitoyable.

Telle est l'hypothèse fondée sur de nombreux témoignages indirects, et même presque directs, d'Eisenstein lui-même.

∴

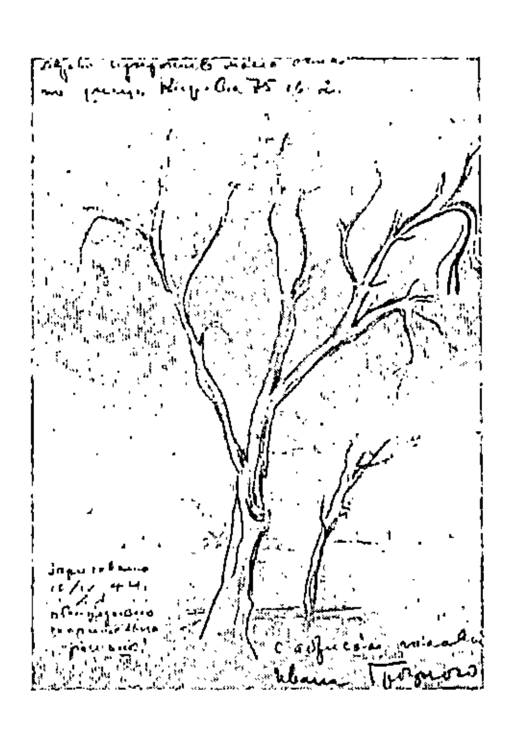
Cette hypothèse s'est présentée avant tout d'un point de vue physionomique.

Il suffit, par exemple, de mettre côte à côte des photos de Tcherkassov dans le rôle d'Ivan, quelques photos de Tcherkassov sans maquillage, et d'un autre côté, quelques photos de Meyerhold.

Dans la galerie des personnages de l'écran incarnés par Tcherkassov, Ivan le Terrible occupe une place privilégiée. Tout spectateur, connaissant la grande richesse des interprétations de cet acteur, sait que la nature l'a doté d'une certaine caractéristique faciale propre, plus ou moins visible en dépit du maquillage. Elle fut soumise à la plus grande transformation plastique et cinématographique, surtout dans le personnage d'Ivan le Terrible. La sculpture du visage, comme taillé à la serpe, pas tout à fait proportionnel à la silhouette, fut remodelée, de même que le contour de la tête. Les yeux sombres de l'acteur paraissaient clairs. Plutôt étroits au naturel, ils sont ici largement ouverts. Eisenstein, dans « La nature non-indifférente », raconte combien les recherches pour le typage d'Ivan furent minutieuses et indispensables, comment il fallait éviter toute association physionomique avec le Christ, le Juif, Uriel Acoste, et aussi avec Alexandre Nevski. Il faut ajouter à cela qu'il évita également les associations avec tous les autres personnages de Tcherkassov. Les photos représentant les essais de maquillage donnent le sentiment extrêmement net de l'imprécision des premières variantes, à côté desquelles la force de persuasion des incarnations auxquelles est arrivé Eisenstein (avec le maquilleur V.V. Goriounov et l'opérateur A.N. Moskvine) est particulièrement évidente. La lutte contre l'imprécision, imprégnant ces photos, est aussi évidente et instructive que dans le célèbre épisode de l'examen des épreuves dans le « 8 1/2 » de Fellini. Et si à l'écran, Ivan le Terrible se met tout à coup à ressembler, à un certain moment, au tsarevitch Alexis, à Nevski ou à quelqu'un d'autre de sa galerie (ces cas sont rares), cela apparaît comme une dissonance ou comme une imperfection.

Il est évident qu'Eisenstein a prévu et senti avec précision le personnage de son héros. Il y avait beaucoup de documents : des portraits d'El Greco, des icônes byzantines, des images des moines de Magnasco (pour la silhouette globale du personnage), jusqu'à l'entrelacement involontaire de branches d'arbre, dessiné par Eisenstein à Alma Ata, se réunissant en une sorte de profil assez étrange. Il est impossible de juger ou de démontrer dans quelle mesure l'apparence de Meyerhold était présente à l'esprit d'Eisenstein en cette période de portraits, et si elle l'était vraiment. Mais il est important de noter que l'effet de ressemblance n'est jamais né chez Eisenstein par un dessin d'après les traits de l'original. Et il est également très important de constater que le personnage de l'Ivan de Tcherkassov, dans son expression générale, est assez ressemblant au personnage de Meyerhold.





Haut : Maquillage de N. Tcherkassov pour Ivan le Terrible.
Bas : Le « dessin d'Alma-Ata » : arbre avec le profil d'Ivan.

Sur les photos de Meyerhold, on trouve l'expression naturelle de ce qu'on appelle un port majestueux, dans le maintien, la largeur des épaules, le port de tête et le regard, et son charme original de « rapace » (4), sa morosité misanthropique, un certain côté démoniaque et les traits d'un hypocondriaque concentré sur lui-même, ne cachaient pas le caractère majestueux général. Et sur les photos de différentes époques, il ne change pas avec l'âge, ne disparaît pas, mais devient une caractéristique de plus en plus étonnante, note particulière de la majesté de Meyerhold : note de désarroi, d'indécision, de confusion intérieure. Cette note, du genre Hamlet, se perçoit avant tout dans le regard des yeux clairs : les questions de l'existence ne sont pas résolues, encore pas résolues, toujours pas résolues... Le sens de l'harmonie, ouvert à cet homme, s'exprime dans la beauté et la liberté plastiques de tout ce personnage et ne paraît jamais satisfait. L'harmonie n'est jamais entièrement fermée. Sur ces portraits de jeunesse, cet homme ressemble à un prince romantique et le plus étonnant est que cela transparaît de toute évidence dans les derniers portraits du « vénérable » Meyerhold. L'indécision d'Hamlet sous des traits de morosité et de douleur, de sagesse et de raffinement, d'anxiété et de retenue, de satanisme et de perfidie...

L'effet physionomique produit par ces images ressemble beaucoup à l'influence exercée par le personnage d'Ivan le Terrible, interprété par Tcherkassov, dans le film d'Eisenstein.

Mais que l'on soit d'accord ou pas avec ce parallèle, ce n'est pas là le plus important.

Regardons les caractéristiques personnelles de Meyerhold, que l'on retrouve dans les mémoires d'Eisenstein. Dans le cas présent, les caractéristiques négatives.

Perfidie. Intrigues. Déséquilibre du caractère. Astuce. Cachotterie polissonne. Isolement ironique. Désaccord intérieur. Et de nouveau : perfidie, condamnant à des tourments infernaux...

Rappelons également ce qui fut dit dans le nécrologue précoce : « Un intrigant perfide ». « Nuit de la Saint Barthélemy ». « Perception et réaction tout à fait personnelles devant n'importe quel événement ».

De tout cet enchevêtrement de caractéristiques, il ressort deux qualités fondamentales, on pourrait dire deux complexes, qu'Eisenstein désigne par les noms de Saturne et Lucifer.

Que signifie « Saturne » ?

Voici les paroles du nécrologue : « *...le maître, comme Saturne dévorant ses enfants, sévissait en renvoyant ceux qui, pour une raison ou une autre, semblaient se mettre en travers de son chemin.* »

Voici la caractéristique de Meyerhold ressortant des mémoires (née de l'association avec Freud et son école) :

« *Un grand vieillard au centre.*

Aussi infiniment charmant en tant que maître et aussi malin et perfide en tant qu'homme.

Aussi marqué du signe du génie et avec la même rupture et la même décadence tragique de l'harmonie initiale...

Même cercle de fanatiques parmi ses élèves.

Même développement impétueux des individualités autour de lui.

Même impatience pour n'importe quelle marque d'indépendance.

Mêmes méthodes d' « *inquisition spirituelle* ».

Même destruction impitoyable.

Repoussement.

Excommunication de ceux qui se sont rendus coupables d'avoir laissé parler leur propre voix... » (1, 417-418).

Et le deuxième complexe, « luciférien » :

« *Où, dans quel poèmes, dans quelle légende, ai-je lu comment Lucifer, premier des anges à s'être révolté contre Sabaoth et à être* « *précipité* », *continue à l'aimer et* « *répand des larmes* », *non pas sur sa perte, ni sur son*

4) On sait que Meyerhold fut le protagoniste du film « L'Aigle blanc » de Protazanov.





Haut : « *La Mort d'Ivan le Terrible* », *d'A. Tolstoï, au Théâtre d'Art de Moscou, en* 1899. *De g. à dr. : B. Snéguirev (Chout), A. Kochéverov (Boris Godounov), V. Meyerhold (Ivan le Terrible).*

Bas : N. Tcherkassov dans Ivan le Terrible (2[e] *partie*).

excommunication, mais parce qu'il était privé de la possibilité de le voir ?...

... éternels élans, recherches, déchéances et envols...

... il semblait invariablement que dans ses rapports avec ses élèves et ses disciples, il jouait toujours son propre trauma de rupture avec son premier professeur...

... en repoussant les autres, il éprouvait de nouveau son propre chagrin ; il devenait alors le tragique père Roustem terrassant Zourab, comme s'il cherchait une justification et un complément à ce qui s'était passé dans sa jeunesse... » (1, 418-419).

Ainsi, « Saturne - Lucifer ». Le schéma dynamique essentiel introduit dans ce modèle est évident : la destruction et l'extermination de ce qui s'élève autour — comme le fruit et l'expression de sa propre destruction, de sa propre chute.

Et c'est justement sur ce schéma que se déroule dans le film « Ivan le Terrible » le développement psychologique du personnage du héros principal !

La chute progressive des compagnons, des partisans, des familiers, se termine dans le final (d'après le scénario) par l'apparition au bord de la mer, à côté du vieil Ivan voûté, du seul survivant des familiers, et l'autre ne résistant pas à l'assassin...

Sur l'un des dessins d'Eisenstein se rapportant à l'épisode de la rencontre avec la mer, on peut voir sous la silhouette noire d'Ivan l'inscription : « *SEUL ?* » « *Unique, mais seul* » — c'est ainsi qu'Eisenstein désignait la collision psychologique fondamentale du film. On dirait une variante ou une paraphrase de ce qui avait été écrit longtemps auparavant sur Meyerhold : « *... il restait pour toujours l'unique, mais... il restait toujours seul* ».

Et la « terreur » semée par le tsar Ivan sur tout ce qui l'entoure, et surtout sur les boyards, a été préparée (d'après le scénario) par la cruauté de la première correction subie par Ivan enfant, qui se trouvait sur le giron maternel — un giron de boyard ! C'est là que germe le thème saturnien psychologique : l'extermination de l'entourage. Le symbole de ce thème saturnien, dans l'histoire comme dans l'art, apparut longtemps avant l'infanticide réel accompli par Ivan IV.

En ce qui concerne le thème luciférien des envolées, des recherches et des chutes, eh bien ce thème, thème d'un refus perpétuel, s'observe très nettement dans le film. Qui plus est, l'un des thèmes musicaux d'Ivan, composés par Prokofiev, fut commandé au musicien à condition de s'intituler « Lucifer ».

Ce thème était destiné, en particulier, à la scène déjà mentionnée de la confession d'Ivan. Dans cette scène, le tsar interroge Sabaoth représenté sur une fresque, puis, n'obtenant pas de réponse, lance sa crosse sur l'image de Dieu. (Justement cette crosse, la célèbre crosse du tsar, est associée, d'après des sources historiques et légendaires, à l'infanticide : l'instrument saturnien prend ici sa revanche à la « lucifer », comme un signe d'appel à Dieu, et ce « changement d'adresse » effectué par Eisenstein souligne que « Saturne » et « Lucifer » sont une essence unique).

∴

Ainsi, il y a donc des raisons bien précises de croire que le professeur d'Eisenstein a servi de modèle psychologique au personnage d'Ivan le Terrible, que le « schéma dynamique » des contradictions intérieures de Meyerhold a constitué la clé de l'énigme de l'interprétation et de la reconstitution du personnage du tsar.

Sans doute il aurait été d'une grande banalité (malheureusement pas exclue de notre usage pseudo-scientifique) d'affirmer, après tout ce qui a été dit, « qu'Eisenstein a représenté Meyerhold sous les traits d'Ivan le Terrible ; voilà, vous avez entendu ? »... Il s'agit, bien entendu, du modèle psychologique initial, donnant le principe fondamental de sa caractéristique intérieure. Le contenu artistique et le sens historique du personnage d'Ivan le Terrible, dans le film d'Eisenstein, sont loin d'être épuisés.

Il faut toujours noter que le modèle psychologique, dans notre hypothèse, n'est pas sans relation avec le contenu historique réel, qui se cache derrière le nom d'Ivan IV, et qu'Eisenstein, succédant à de nombreux historiens et artistes, s'est mis à interpréter.

Commençons par dire qu'Eisenstein n'a pas du tout inventé « Lucifer » conformément à Ivan. En introduisant ce symbole, il apparut comme le continuateur d'une tradition précise dans l'interprétation d'Ivan le Terrible. Bielinski appelait encore ce tsar « ange déchu ».

Et le fait de prendre Meyerhold comme modèle, si l'on considère que tel était le cas, le fait de s'adresser à l'artiste façonneur de personnages, à une nature esthétique et artistique, a aussi ses raisons sérieuses. Rappelons que, sur toute la durée du film, le tsar présente l'affaire comme un acteur habile et même comme un metteur en scène, et l'affaire « joue » devant l'entourage, changeant habilement les images ; rappelons l'un des leitmotiv, donné dans le scénario — « le tsar aime se déguiser, il aime parer les autres ». Et rappelons aussi que dans l'historiographie russe (fondée sur de nombreuses données intéressantes), la tradition considère Ivan IV comme une nature avant tout esthétique et, par le fait, immorale.

Ensuite, Eisenstein a présenté son film comme une image de la Renaissance russe (cf. 1, 189-196). Dans sa conception de la Renaissance, il mettait au premier plan le problème de la personnalité, considérée dans ses rapports avec l'histoire. « *Les spectateurs verront passer des images de princes féodaux et de boyards russes, ne cédant en rien à César Borgia ni à Malatesta, des princes de l'Eglise, dignes, par leur puissance, des papes de Rome, et par leurs intrigues politiques, de Machiavel et Loyola ; des femmes russes, dignes de Catherine de Médicis et de Marie la Sanglante* » (1, 194). Au début de son scénario, Eisenstein a également énuméré, pour personnifier l'époque, les contemporains d'Ivan le Terrible tels Charles Quint, Philippe II, Henri VIII et le Duc d'Albe. On aurait pu aussi citer le roi de Suède Eric XIV (1533-1577), personnage étonnant, dont le complexe de la personnalité et des actes constitue un parallèle direct aux « énigmes » d'Ivan le Terrible, et qui ne pose pas moins d'énigmes aux historiens et écrivains suédois.

Eisenstein était attiré par la dimension et la force d'expression captivante de pareils personnages. Mais autre chose l'intéressait : l'individu en tant que problème. La Renaissance a engendré de nombreux héros de ce genre, très individuels, mais liés à une communauté importante. Ils sont particulièrement caractéristiques de la Renaissance tardive, celle des crises, de l'époque de Macbeth et d'Hamlet, quand la conscience de l'homme-individu, en tant que « créateur de sa fortune » et « couronne de l'univers », est entrée en crise, et la belle intégrité, s'érigeant en conscience de la première et haute Renaissance, grandissant et se renforçant, s'est scindée en contradictions grandioses. C'est alors qu'apparut la constellation « des couronnes de l'univers », se caractérisant par son esthétisme couronné, teinté de sang. La personnalité a révélé dans leurs visages sa richesse et sa grandeur, sa bassesse et sa monstrueuse autonomie. Ces gens, provoquant un mélange de ravissement et d'horreur, sont devenus pour des siècles un matériel artistique ; de nombreux volumes de littérature prosaïque et dramatique leur ont été consacrés. Ce n'est pas par hasard qu'ils sont devenus vraiment des personnages de l'art. Non seulement parce que pour les concevoir il a fallu, en plus de la solution scientifique, « la solution par la poésie » (termes de Léon Tolstoï). Mais aussi parce que d'après son rôle historique réel, prétendant toujours plus aux privilèges des « auteurs » de l'histoire, ils devenaient fatalement ses personnages, ses acteurs.

Eisenstein était depuis longtemps tourmenté par la question des possibilités de l'individu, de la corrélation de sa volonté et de la conformité objective de l'histoire. Dans « Ivan le Terrible », il s'est attaqué directement à ce problème.



« IVAN LE TERRIBLE » (IIe PARTIE) : IVAN FACE A LA MER (DESSIN DE S.M. E.).

Eisenstein avec Freud

Notes sur « Le Mal Voltairien »

par Jacques Aumont

1. Bien sûr, il n'est pas vraiment possible, encore, de lire Eisenstein. On n'occupe pas impunément, dans les histoires du cinéma, la place de « réalisateur le plus connu du monde ». Mais de cette méconnaissance, spécifique du « très-connu », on commence du moins à pouvoir prendre la mesure. La masse de ses écrits : articles, notes, carnets, dont les cinq volumes parus à Moscou ne font sans doute que dessiner le squelette (sans parler de la carence quasi-absolue de l'édition française) ; notre connaissance lacunaire, parfois carrément superficielle, de circonstances socio-idéologiques de sa production (le « stalinisme », cet impensé — pour le dire vite) et surtout de certaines déterminations biographiques : ici, comme là, on imagine en tous cas d'ores et déjà, comment la connaissance pourra avancer. L'effet de méconnaissance, comme il est normal, vient d'ailleurs : non de ce qui manque, mais de ce qui, littéralement, abonde : le Commentaire — et au premier chef, celui d'Eisenstein lui-même : ce texte, par exemple, « Le Mal voltairien », que je veux tenter d'annoter.

Simple annotation, donc, notations en marge, puisqu'à plus « organiser », je n'obtiendrais, précisément, qu'un commentaire de plus, d'emblée frappé d'inutilité, comme pur déplacement d'un maillon dans le corpus des commentaires. (Il ne s'agit pas pour autant de s'en remettre à un quelconque fil de la plume : mais bien d'**orienter** ces notes, on verra comment, vers une lecture **informée** des textes d'Eisenstein — du Texte eisensteinien — à laquelle leur seule fonction est de préparer et d'introduire.)

2. Lisant Eisenstein, me voici, aux premiers mots, devant une assertion énigmatique ; plus impudiquement encore que bien d'autres, l'article que je lis fait figure de suite d'un hypothétique et déjà long développement antérieur : en deux paroles, il donne d'emblée dans le vif du sujet... et se termine, quelques pages plus loin, aussi arbitrairement, aussi abruptement, dans le vif d'un tout autre sujet. Entre temps, happé par les enchaînements implacables de cet « entretien infini », on n'a pu s'en détacher d'une syllabe : l'énigme de la première phrase n'a été si vite résolue que pour mieux en installer une autre, et, d'assertion en assertion, de substitution en substitution, elle n'aura cessé de se re-poser.

Cette « frénésie », cet « emballement » presque mécanique d'un texte qui s'engendrerait lui-même, sont parmi les caractéristiques bien connues du « style-c'est-l'homme » eisensteinien : sans parler de son enseignement oral (où les digressions et associations d'idées peuvent passer pour techniques auxiliaires d'une maïeutique), ni de ses écrits autobiographiques ou « anecdotiques » (où cette progression par « petites touches » surprend moins), on les trouve jusque dans des articles, courts, à visée théorique ou polémique directe, comme « Perspectives » ou « Hors cadre » (1). Seule exception, peut-être, le « Programme d'enseignement » (2) (dont on sait qu'il fut justement rédigé par S.M.E. comme la réponse à une sorte de défi : en gros, et « pour une fois », « parler bref, net et concret »).

(1) Traduits en français, respectivement dans les « Cahiers du Cinéma » n° 209 et 215.

Mais ces autres écrits, même les « portraits » et « croquis », même les articulets les plus anecdotiques, ont un **centre.** Un **thème** central. Ici, à peine commence-t-il à devenir consistant, qu'on passe à la suite, d'une façon ou d'une autre. On ne peut en tous cas, sous peine d'opérer à tout coup une réduction mécaniste, lui en « inventer » un, que ce soit l'athéisme, la pensée primitive ou le monologue intérieur : ce n'est évidemment pas un hasard si, pratiquement seul de tous ceux qui composent la seconde partie du Tome I de l'édition russe (« Ecrits autobiographiques »), celui-ci n'était pas destiné à la publication (3).

Laissons — nous y reviendrons plus tard — ce qu'on peut induire, quant à la pratique de l'écriture par S.M.E., d'un texte composé comme un long écoulement (encore qu'il n'y ait, latinisant cet écoulement, qu'à en faire un « lapsus », pour indiquer où devra se chercher cette théorisation) : il suffit pour l'instant que ce caractère indécis, comme flottant, au lieu de contrarier la lecture, aide à l'entreprendre, et en quelque sorte offre une méthode. A savoir : renoncer à prendre ce texte comme un **tout significatif ;** c'est-à-dire, d'une part, ne pas y chercher de signifié unificateur, mais s'en remettre aux détours (à l'automatisme) du signifiant, et d'autre part, ne pas s'arrêter à ce qui est **dit** par le texte, pour tenter au contraire sa mise en rapport avec d'autres textes. A peine écrites les deux conditions de notre début de lecture, je m'aperçois d'ailleurs qu'elles ne font que déporter... celles de l'analyse du rêve, attention flottante et lecture symptomale : il fallait s'y attendre, ce qui s'ébauche, c'est une analyse, qui ne se terminera pas ici, qui n'épuisera même pas « Le Mal voltairien » (qui se poursuit, ailleurs, dans ce numéro).

3. De ce « **mal** » qu'est le « **dédain de l'être suprême** » (4), il faut d'abord marquer que, s'il est dit « **voltairien** », c'est en pensant à Pouchkine. On sait de reste qu'aux dernières années de sa vie, Eisenstein avait le projet de réaliser, comme son premier film en couleur, une Vie de Pouchkine : et qu'il avait en tous cas, sur la vie amoureuse de Pouchkine, des théories bien particulières (5). Pour l'instant, notons seulement que l' «**athéisme outré** » de l'un, cet athéisme qui vient de la réflexion (à partir de la corrosive lecture de Voltaire), n'est là que pour mettre en valeur contrastante l'athéisme tranquille de l'autre, une fois passée la phase « **assez virulente** » de l'adolescence : pour Eisenstein, simplement « **le concept de divinité ne recouvre rien** ».

Dieu, « **une réputation extérieure pompeuse, concomitante à une totale vacuité du contenu** », c'est donc à la fois un signifié vide, et un trop-plein de signifiants : tous ces prêtres, tous ces Pères, quoi qu'ils fassent, n'en sont jamais que l'immédiate métonymie.

D'abord dans leur fonction la plus mystifiante (parce qu'elle fait appel au visible, et à sa mise en scène) : la liturgie, où ils ont si « **grande allure** » que « **le Seigneur Sabaoth lui-même pourrait les envier** ». Lors de ces rites, dans les rais du soleil et les tintements de cloches, ils **sont** l'image de la divinité ; bien plus, les accessoires d'église eux-mêmes, tous ces sakkos et phélonions qui fascinent S.M.E., en sont pour lui, par déplacement, autant de signifiants, **qu'il refoule comme tels** (le grand renfort d'ironie dont s'accompagne, ici, leur description et leur énumération, ne devrait pas trop faire illusion). Refoulé dont le retour, peut-être, fut si violent dans la séquence « iconoclastique » du **Pré de Béjine.**

Quoi qu'il en soit, « **ils étaient tout autres en classe** », où c'est « transitivement », en en faisant le discours, qu'ils devaient signifier la divinité. Discours sophiste, obtusément

(2) Cf. « Cahiers du Cinéma » n° 222, 223, 224.

(3) Eisenstein n'avait pas déterminé le plan de l'édition de ses « Ecrits autobiographiques » : mais on sait (cf. les notes du Tome I de l'édition russe) que ce texte-là n'aurait en tout cas, pas été publié sous cette forme.

(4) Les citations sans autre référence sont extraites du « Mal voltairien ».

(5) Voir entre autres : « Mon dernier entretien avec Eisenstein », par Ilya Veissfeld. « Cahiers du Cinéma », n° 208 ; « Lettre d'Eisenstein à Tynianov », « Change » n° 2. La thèse de S.M.E. étant que « le sujet unique qui passe dans toute l'œuvre de Pouchkine » provenait de « son premier amour » avec une femme mariée à un homme plus âgé.







De haut en bas :
Octobre (la statue de l'empereur)
Octobre (le pope)
Le Pré de Béjine (transformation de l'église en club)

rhétorique, dont la mauvaise foi ne pouvait, du point de vue de prévision du passé où se situe Eisenstein, que heurter « **son goût de la pensée rationnelle, son amour de l'exactitude mathématique et de la netteté** » (6). (Notons à nouveau, pour n'y plus revenir, ce qu'il y a de dénégation dans cet athéisme serein, très paradoxalement fondé sur l' « **étouffement** », par la casuistique, des « **complexes mouvements d'un élan religieux vers une religion naturelle** »...).

Mais sans doute, dans cette « **digression** » peut-être « **un peu trop prolixe** » (prolixe, d'abord, parce qu'Eisenstein « se fait plaisir », à parler en phrases chantournées de leur barbe d'étoupe ; prolixe, surtout, parce qu'il faut s'étendre longuement sur le chapitre de ces « **docteurs de la loi** » bornés et malfaisants, pour mieux exécuter en une phrase ce dont — ceux dont — ils tiennent lieu), c'est moins des prêtres, et de leur discours, qu'il s'agit, que de cette « **fonction d'asservissement** » dont ils sont les représentants. Eisenstein montre bien comment, par un « **glissement à peine sensible** », cette fonction se retrouve dans la pratique enseignante des « **docteurs de la loi** » du matérialisme dialectique. Et surtout, comment « **ces pliss et ces dobrozrakovs de la dialectique** », nécessairement, sont les mêmes « **coupeurs de cheveux en quatre** » qui ne vont pas manquer de s'être déjà jetés, pour les critiquer ou les censurer, sur ses travaux théoriques ou cinématographiques : les deux mentions que fait le texte de ces censeurs, venant clôturer toute cette évocation de la « fonction d'asservissement » (après quoi le texte n'y reviendra plus, du moins explicitement) sont d'ailleurs données, l'une comme digression « **étrangère au sujet** », l'autre comme parenthèse : précautions oratoires dénégatrices auxquelles il n'y a pas à se tromper (7).

Allons un peu plus loin. Il n'est pas besoin de faire appel à la quatrième des lois de la « **fée dialectique** » (8) pour admettre que toutes ces figures de prêtres, de professeurs, de censeurs, bref, de tenants du pouvoir et de sa « **fonction d'asservissement** » sont autant de représentants de cette **Vater Imago** qu'il évoque à propos de Pouchkine (9). On sait (nous allons y revenir) que d'une part Eisenstein était parfaitement informé de la théorie freudienne de l'Œdipe, et d'autre part que plusieurs de ses textes autobiographiques sont explicitement consacrés à son père, et même à « ses » Pères. « **Je n'ai pas eu de chance avec mes pères** », constate-t-il dans l'un de ces textes (10), où il est question à la fois de son « **père physique** » Mikhaïl Ossipovitch, et de son « **père spirituel** » Vsévolod Emiliévitch (Meyerhold), tous deux aussi « **évasifs** », l'un « **quant aux mystères de la biologie** », l'autre « **quant aux mystères de l'art de la mise en scène** ». Et plus loin : « **Selon le code biblique, il est peut-être honteux de dire que je ne nourrissais pas un amour particulier pour Mikhaïl Ossipovitch.**

D'ailleurs la Bible exige, au fond, qu'on « honore » ses parents.

« Honore ton père et ta mère, et tu vivras longtemps sur cette terre. »

La récompense est bien douteuse.

Et en tous cas, pourquoi être reconnaissant envers ses parents ?!...

Nous n'irons pas plus loin.

Tout à coup, à un moment donné, on imprime tout ça.

Et de telles pensées peuvent nuire... à l'édition américaine !

Quoi qu'il en soit, il était naturel de déverser toute mon adoration sur mon second père.

(6) Tome I, p. 97. En français, dans « Réflexions d'un cinéaste », p. 9.

(7) Le fait que, dans ce texte écrit « pour soi », ne soit même pas mentionné, à ce propos des critiques auxquelles Eisenstein eut à faire face, l'interruption du Pré de Béjine, est démonstratif quant à la forclusion que ce film a occasionnée. Cf. l'article de J. Leyda, ce numéro, page 95.

(8) Analyser l'utilisation par S.M.E. du matérialisme dialectique (il parle d'ailleurs généralement de « dialectique » tout court) déborderait de beaucoup le cadre de ces notes. S.M.E. manifesta très tôt et très souvent son enthousiasme pour la dialectique. Toutefois, il n'est pas certain qu'il la conçût de façon réellement marxiste-léniniste (par exemple, un usage de la « loi de l'unité des contraires » encore très hégélien). Par ailleurs, il semble que son attitude ait été influencée par l'évolution des conceptions « officielles » à ce sujet : on sait entre autres que Staline, qui parlait d'ailleurs plus volontiers de « méthode dialectique » que de « matérialisme dialectique », en fait dans certains de ses textes théoriques un usage très mécaniste.

(9) Cf. La lettre à Tynianov, déjà citée, in « Change » nº 2.

(10) Tome I, p. 303.

Et je dois dire que jamais je n'ai aimé, adoré, idolâtré personne autant que mon professeur. » (11)

Ailleurs (à la fin du texte « Sur le divorce of pop and mom ») : « **Je ne fume pas.**

Papa ne fumait jamais.

Je m'orientais partout d'après papa.

Depuis le berceau j'étais destiné à devenir ingénieur et architecte.

Jusqu'à un certain âge, je fis en tout comme papa. (..)

Oui ! Si je ne fume pas, c'est qu'à un âge bien défini, je n'en ai pas pris le goût.

Primo, mon idéal, c'était papa, et secundo, j'étais follement docile et obéissant » (12).

D'autres textes encore, comme celui intitulé « Kinder seid still — der Vater schreibt seinen Namen », que nous publions ci-après, sont (presque trop) explicites quant aux rapports d'Eisenstein à son père. Dans l'état actuel et fragmentaire de notre connaissance de ces textes (publiés et inédits), et surtout, de la biographie de S.M.E., nous risquerions, à trop y insister, de les valoriser pour ce qu'ils ne sont pas (une « révélation ») — et de négliger ce qu'ils comportent de refoulement (et/ou de dénégation). Marquons par contre, et pour en revenir à notre objet, l'**insistance,** dans « Le mal voltairien », de cette Figure du Père.

Insistance qu'on ne s'étonnera pas trop de voir accompagner le récit d'une forclusion : il n'est pas indifférent que ce soit devant « **ce même Père Pliss qui, le premier, lui imposa le nom de Sergueï** », qu'ait lieu son « **oubli** » de « **tout l'Ancien Testament** », et des Juifs (et donc, d'une branche de son ascendance paternelle) (13). Mais, en dehors de mentions directes (de ce « **milieu de hauts fonctionnaires du gouvernement** », par exemple, auquel appartenait un père, « **soutien si fidèle et si respectueux du pouvoir d'Etat** ») ou indirectes (la mésentente entre les parents de S.M.E. qu'on peut lire dans l'allusion à la gouvernante, voire, par un autre biais, dans la citation de Pouchkine « **les pères-ermites et les femmes sans tache** ») (14), deux occurrences de la Figure du Père doivent surtout être notées :

— l'une n'est jamais nommée. Que Dieu soit « **un billot de bois** », que la statue de l'Empereur soit démontée dans **Octobre,** n'a pas empêché Eisenstein de se qualifier lui-même, face à l'Appareil d'Etat et à ses diverses instances, de « **jeune polisson** », de « **tête passionnée** » qui brûle les étapes, etc. On sait que Staline eut dans l'ensemble une attitude « bienveillante », paternelle justement, envers S.M.E. Ce que je voudrais suggérer, c'est que la formulation d'Eisenstein ne renvoie peut-être pas seulement à la période stalinienne, ou à ses démêlés avec l'appareil bureaucratique de cette période, mais aussi à son attitude envers le pouvoir d'Etat en général ;

— « **la table tendue de drap vert** », deux fois citée, et qui s'étend d'un bout à l'autre de la salle d'examen, fait plus qu'évoquer (elle les décrit très précisément) nombre de mises en scène de Meyerhold (15). Et c'est bien Meyerhold qu'il faut lire dans ce paragraphe sur la façon « **d'en venir aux passions durables** », sous l'épithète de « **directeur spirituel** », puisqu'ici s'opposent, une fois de plus, d'une part ce qui, intellectuellement comme affectivement, liait Eisenstein à Meyerhold, et d'autre part l'abîme, intellectuel et affectif, qui sépare (au moins rétrospectivement) Sergueï Mikhaïlovitch de son père, dans la bibliothèque duquel il en est réduit à « **tomber tout seul sur** » des livres qui ne devraient logiquement pas se trouver là.

Redisons-le nettement : toute conclusion des considérations qui précèdent, et de celles qui vont suivre immédiatement, ne saurait pour l'instant que renvoyer à la biographie de S.M.E., et donc être lourdement interprétative : notre propos étant précisément de montrer que, si cette interprétation, en ce qui concerne le « sujet Eisenstein », reste assez vaine (cf. la célèbre et malencontreuse tentative de Marie Seton), il est par contre possible et nécessaire d'utiliser de telles considérations à la lecture de ses films et de ses écrits (y compris, bien sûr, les autobiographiques).

4. Un autre chapitre des « Ecrits autobiographiques » (Zweig, Babel, Toller, Meyer[hold], Freud), est consacré aux rapports avec Meyerhold (16). Des extraits typiques en sont cités par ailleurs (ce nº, p. 64), mais s'il nous retient ici, c'est pour conjoindre, sur le mode fantasmatique, la figure de ce dernier et celle de Freud. Commentant sa lecture du livre de Zweig intitulé « Freud » (17), S.M.E. écrit en effet : « **Il rend avec beaucoup de vie cette atmosphère patriarcale particulière qui règne autour de la table ovale du mercredi, entre le professeur adoré et ses fougueux adeptes.** (...)

Mais aussi (...) **la défiance et la jalousie entre les disciples.**

La défiance encore plus grande envers eux de la part de Freud.

La défiance et la jalousie du tyran.

L'implacable dureté envers qui ne s'en tient pas à la doctrine. (...)

Le développement de la rebellion contre le patriarche-père.

Les accusations en retour, d'apostasie, de profanation de l'enseignement. Excommunication, anathème. » Et, plus loin : « **... dès les premières lignes, j'ai quitté les rails de la description de l'entourage de Freud, et, depuis longtemps déjà, je mets sous ces noms étrangers une ambiance tout à fait semblable, d'où je suis moi-même sorti pour suivre ma propre route.**

Le même grand vieillard au centre.

Aussi infiniment charmant comme maître, et perfidement méchant comme homme.

(...) **Le même cercle de fanatiques dans son entourage d'étudiants.**

(...) **La même intolérance envers le moindre signe d'indépendance.** (...) **L'excommunication de qui se rendait coupable d'avoir seulement commencé de laisser parler en soi sa propre voix.**

Bien sûr, il y a longtemps que j'ai glissé de la description de la curie de Freud, pour parler de l'atmosphère de l'école et du théâtre de l'idole de ma jeunesse, de ma divinité théâtrale, de mon maître.

Meyerhold ! ».

Le mouvement (l'élan) du texte, laisse ainsi à penser que Freud et son groupe ne sont là, anecdotiquement, que pour mieux amener in fine ce Meyerhold exclamatif. Bien sûr, **biographiquement parlant,** on sait la place de Meyerhold dans la vie d'Eisenstein, et que ce dernier, la suite du même texte nous l'apprend, n'a jamais rencontré Freud (18). On sait en revanche qu'il connaissait bien, et qu'il a connu très tôt, les textes de celui-ci (19) : et nous sommes fondés à lire, aussi bien, ce recouvrement de Freud par Meyerhold comme un refoulement. C'est ainsi seulement, en tous cas, que peut se comprendre une phrase, que j'ai sautée dans la longue citation qui précède, et où, dans le même temps, Eisenstein atteste et dénie la réalité de l'Œdipe :

« **Le « complexe d'Œdipe », émergeant de façon si disproportionnée et si exagérée de l'enseignement de Freud, est à l'œuvre dans le jeu des passions à l'intérieur même de son école : les fils s'en prennent au père.**

Mais surtout, dans la réponse au régime et à la tyrannie

(11) Tome I, p. 305. La suite de ce fragment est commentée par L. Kozlov, voir ce numéro, page 57.

(12) Tome I, p. 236.

(13) Sur l'importance du nom de S.M.E., voir ci-dessous le texte « Wie sag' ich's meinem Kind ? », où Eisenstein explique qu'il avait dépassé son père sur ce chapitre.

(14) « Maman criait que mon père était un voleur, et papa, que maman était une femme vénale » (Tome I, p. 235).

(15) Voir par exemple la photo d'une scène du Revizor », ce nº, p. 26.

(16) Tome I, p. 415.

(17) Pour fixer les idées, rappelons ce qu'écrivait Georges Bataille de ce livre : « On suppose que le lecteur d'un livre intitulé Freud désire avant tout des informations sur la personne du fondateur de la psychanalyse. Dans une certaine mesure, cet ouvrage peut satisfaire à cet égard quiconque ne veut s'intéresser que de très loin à Freud et à la science qu'il a créée. » (Œuvres Complètes ; Tome I, p. 328).

(18) Cf. encore Tome I, p. 658 : « Ainsi je n'ai pas rencontré Freud, bien que Stefan Zweig m'eût « presque » arrangé une rencontre impensable avec ce Wotan tragique du crépuscule de la pensée bourgeoise. »

(19) « La rencontre avec la psychanalyse a lieu. Je me rappelle même précisément quand et où. Presque dans les premiers jours de la création officielle de l'Armée Rouge (printemps 18), elle me surprend déjà engagé volontaire dans le génie. A Gatchina. Debout dans le wagon qui m'emmène chez moi, en permission du samedi. Je m'en souviens comme si c'était hier. Le couloir du wagon. Le sac au dos. Le bonnet de cosaque sentant le chien mouillé et, posé dessus, un quart de lait. Plus tard, sur la plateforme du tramway, dans une furieuse cohue, je suis si absorbé par le livre (de Freud) que je ne remarque pas que depuis longtemps on a renversé mon quart de lait, et que celui-ci s'écoule goutte à goutte à travers la peau de chien du bonnet et le kaki du sac à dos... » (T. I, p. 657).

du père — d'un père qui ressemble plus à Saturne dévorant ses enfants qu'à l'innocent époux de Méropé (20), **Laïos, père d'Œdipe ».**

[Rappelons au passage que, dans ses textes, Eisenstein a toujours été pour le moins réticent envers Freud (par exemple, il note en 47, à propos du film de Pabst, **Les Secrets d'une âme** (21) : **« Grossière interprétation de l' « enseignement », déjà bien assez grossier comme ça, de Freud »**) ; là encore, nous ne pouvons que poser la question des causes de cette « réticence » : une tendance certaine chez lui à en refuser les implications sexuelles (22), d'une part, et d'autre part, le rejet absolu en U.R.S.S., y compris encore très récemment, du freudisme comme « antiscientifique » (23), ne contribuent évidemment pas du tout à éclaircir le problème.]

Quoi qu'il en soit, laissant donc en suspens cet aspect lui aussi biographique du rapport à Freud, notons, pour y revenir (cf. § 6), **où** se situe — certes, sous une forme concessive et dénégatrice — un autre aspect, plus immédiatement exploitable ici, de ce rapport : **« ... après un très bref bouleversement par l'élément** érotique **de l'origine [de la formation des mots] (bien sûr, dans une conception partiale et discutable au plus haut point !), l'accent se déplace très rapidement, chez moi, sur l'intérêt pour** l'origine — **pour l'histoire du développement, pour le devenir visible de la langue... La malédiction d'une connaissance inapte à aboutir est sur toute la psychanalyse. Tout pour l'analyse. Réussie, parfois précise, voire brillante, et se brisant si souvent sur le stade de la nécessité absolue de « souffrir » pour se délivrer... Sur mes incursions dans la jungle fantastique de la psychanalyse, traversées du souffle puissant du... cygne primitif** (24) **(ainsi m'exprimais-je irrévérencieusement, parlant de la pulsion sacrée de la « libido » !), j'écrirai en son lieu... »** (25). Et ailleurs : **« Des années se passent, à se rendre compte que le fondement premier des pulsions n'est pas confiné au sexuel, comme le voit Freud, mais déborde le cadre de la simple aventure biologique des êtres humains. (...)**

Voilà pourquoi je suis attiré par le domaine de la prélogique, comprise à ma façon — ce subconscient incluant, mais non asservi par, le sexe.

Voilà pourquoi le subconscient lui-même se présente avant tout comme la répercussion de stades antérieurs et indifférenciés de la vie sociale — avant tout.

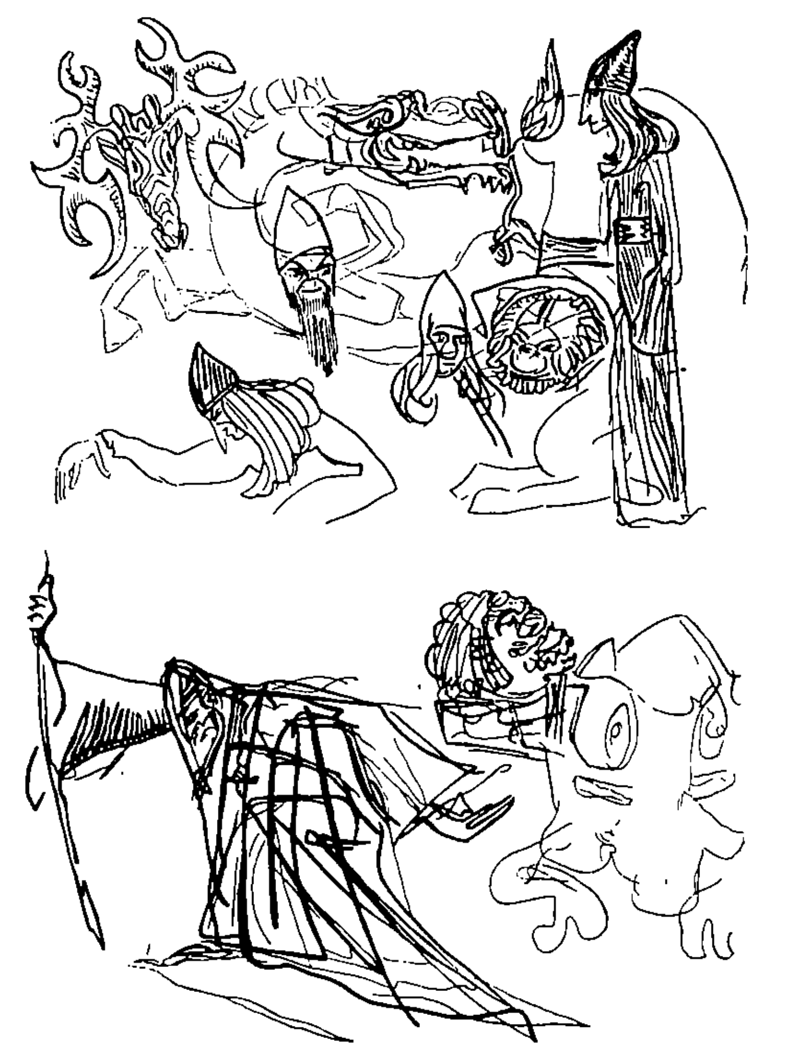
Voilà pourquoi, dans l'analyse de la genèse du principe de la forme et de ses diverses variétés (procédés), on va de couche en couche, passant d'un cercle semblable à ceux de l'enfer de Dante (ou du paradis ? Doré dessine le paradis de Dante également clivé en cercles de félicité !) à un autre. Et de celui-ci à un troisième. » (26). Et Eisenstein conclut ici par des considérations sur la synecdoque et le raisonnement du type **pars pro toto,** donnés par lui comme exemples de réflexes conditionnés. C'est-à-dire (en un mouvement assez classique) : 1°, refus du freudisme, justifié par le reproche (courant) de « sexualisme » ; mais 2°, impossibilité de ne pas analyser la « genèse du principe de la forme » comme pratique signifiante ; d'où 3°, recours, pour opérer cette théorisation, à la garantie scientifique du pavlovisme et de la réflexologie.

On ne saurait dénier tout intérêt à cette démarche, ni rejeter en bloc les formulations théoriques de S.M.E. Mais, sans ouvrir ici un débat plus spécifique, il paraît clair que la distinction pavlovienne entre « pensée concrète imagée » et « pensée abstraite verbale » (qu'Eisenstein reprend sous diverses formes), conséquence directe de son concept de « second système de signalisation » ne peut pas (pas encore) suffire à cette théorisation.

C'est pourquoi, quitte à y revenir, nous n'interrogerons pas plus avant comme telle la pratique théorique de S.M.E. — et pourquoi il nous faut au contraire examiner (plus spécialement dans « Le Mal Voltairien ») sa pratique du dessin, du cinéma, et de l'écriture.

5. Eisenstein dessinait énormément. « Il dessinait constamment. Il ne s'arrêtait jamais. Il utilisait le moindre bout de papier » (27). Lui-même, on le sait, revendiquait cette pratique frénétique du dessin, **et ce n'est pas seulement pa** modestie qu'il s'excusait de **« l'imperfection artistique »** d'esquisses **« qui ne prétendent pas être autre chose que de la sténo plastique »** (28), ou qu'il affirmait **« n'avoir jamais appris à dessiner »** (29) : c'est aussi que, pour lui, quelque « travaillé » que soit le dessin, il ne valorisa jamais sa pratique graphique comme **travail.**

Les conséquences (logiques, non forcément chronologiques, bien sûr) de cette attitude, il faut à mon sens les chercher dans deux directions, qu'on pourrait grosso modo faire correspondre à deux « sortes » de dessins d'Eisenstein. On aurait, d'un côté, toute une série de dessins « bâclés », allant des croquis pris sur le vif un peu partout aux « grafouillis » jetés sur le papier en marge d'**Ivan,** comme ces deux-ci :



(20) Curieux lapsus de S.M.E. : Merope n'était pas la femme de Laïos, mais celle de Polybe (le roi qui avait recueilli Œdipe). Cette confusion entre les deux pères d'Œdipe est, elle aussi, presque « trop » significative.

(21) T. III, p. 475.

(22) Cf. par exemple, l'Introduction aux Ecrits Autobiographiques, T. I, p. 210, ou l'entretien avec Ilya Veisfeld déjà cité (« L'amour de Pouchkine n'a rien à voir avec l'érotisme », etc.).

(23) Cf. la note de l'éditeur russe de S.M.E., commentant, en 1964, un passage où celui-ci comparait Freud à un chiromancien : « La comparaison de Freud avec un certain chiromancien Hammond, dont il s'agit dans ce fragment, témoigne de ce que S.M. Eisenstein comprenait bien être la base antiscientifique de l'enseignement freudien. » Nombre de passages des Carnets de S.M.E. concernant Freud et la psychanalyse, sont d'ailleurs publiés de façon visiblement fragmentaire, et rejetés en notes.
Pour préciser : le rejet absolu de Freud (taxé d'idéalisme au nom du matérialiste Pavlov — alternative par ailleurs largement dépassée, cf. par exemple les récents « Cahiers du Centre d'Etude et de Recherche Marxiste » consacrés à « Marxisme et Psychanalyse ») reste de règle dans les travaux de psychiatrie soviétique (cf. l'appareil critique des Œuvres de Pavlov publiées en Français par les Editions de Moscou dans les années 60). Par contre, rappelons l'intérêt manifesté par tels linguistes ou sémioticiens soviétiques pour la lecture de Freud par Lacan (cf. par exemple l'article de V. Ivanov dans notre n° 220).

(24) En russe, le jeu de mots est sur libido et lébéd (cygne). Il est impossible de ne pas penser ici à... Léda et le cygne (le tableau de Léonard de Vinci) et à tout le réseau de connotations associées (sur Léonard, cf. infra, § 5).

(25) Tome I, p. 657. Le texte annoncé ici reste inconnu de nous à ce jour.

(26) T. I, p. 245.

(27) Grigori Rochal : « Les dessins d'Eisenstein », in Iskousstvo Kino, Octobre 1970, p. 115 (d'où sont reproduits les deux dessins « en marge » d'Ivan, ci-dessus). Voir aussi le témoignage de Jay Leyda, ce numéro, p. 95.

(28) T. I, p. 198. Partiellement traduit dans « Réflexions d'un cinéaste », p. 251.

(29) T. I, p. 257.

Ces croquis, qu'on pourrait qualifier, à tous les sens du terme, de « brouillons », peuvent évidemment d'autant plus aisément se lire comme autant de symptômes. Tel n'est pas, ici, notre propos ; je rappellerai simplement la notion bataillienne d'**altération** (30), dont ils sont entièrement justiciables. D'un autre côté, les esquisses liées directement à la préparation de mises en scène, et dont, dans le cas idéal, le sens se résorbe (presque) entièrement dans leur fonction de support d'un autre travail (composition du cadre, mise en scène,...) : et là, la grande quantité de dessins qui se succèdent apparaîtra un peu, si l'on veut, comme l'équivalent de la méthode d'approximations successives dans la recherche des typages (31).

Mais à cette dichotomie un peu simplette (entre les deux stades de la « sténo plastique »), échapperait un troisième ensemble, d'ailleurs hétérogène, et le plus important pour nous : dessins plus achevés, plus voulus comme œuvres, et où précisément apparait le **travail,** sous la forme du **montage** (travail qui porte donc, avant tout, sur les significations, et n'a par conséquent rien à voir avec le travail, purement d'appoint, que matérialisent les deux premiers ensembles). C'est sur les dessins de cet ensemble que je voudrais à présent (toujours en rapport, il va de soi, avec « Le Mal voltairien », que nous n'avons pas quitté) attirer l'attention ; et plus précisément, sur deux d'entre eux — dont le choix est rien moins qu'innocent d'ailleurs : l'un est une esquisse préparatoire pour **Ivan le Terrible** (« Passage de Maliouta à travers la Livonie en flammes »), esquisse très élaborée, dont l'intérêt ne s'épuise pas dans son rapport au film ;





l'autre, c'est le célèbre « portrait » de Léonard de Vinci.

Et si ce choix n'est pas innocent, c'est d'abord par le biais, justement, de Léonard. On connaît l'admiration fervente, fréquemment exprimée, d'Eisenstein pour Léonard (32), en qui il voyait l'exemple parfait d'une maitrise égale dans tous les domaines (et donc forcément un peu son propre précurseur : l'assimilation du génie d'Eisenstein à celui de Léonard ne date pas d'aujourd'hui). (Rappelons au passage que de toute l'œuvre de Freud, le seul ouvrage qu'il estima toujours était « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ») (33). Mais si cette bataille dans les flammes appelle immanquablement la référence à Léonard, c'est moins par une ressemblance, certaine mais superficielle, avec tel ou tel dessin de « Tourbillons » ou d' « Explosions » de celui-ci, que parce que l'avancée de Maliouta en Livonie est dépeinte suivant ce même principe de **montage** qui se dégage (qu'Eisenstein dégage et commente longuement, à plusieurs reprises) du texte de Léonard sur la juste façon de peindre le Déluge (34) : de ce **montage** qui **« concourt au réalisme si, une fois juxtaposés, les fragments qui le constituent fournissent un tout, une synthèse du thème, en d'autres termes une image qui matérialise le thème. (...)**

Je parle de l'image d'une œuvre entière aussi bien que

(30) Altération du papier sur lequel on laisse une trace ; altération de la figure humaine : l'une et l'autre liées à la libération d'instincts libidinaux d'ordre sadique. Cf. Georges Bataille, Œuvres Complètes, T. I, p. 247.
(31) Cf. « Cahiers du Cinéma », n° 225, p. 29.

(32) Par exemple : à propos de l'existence de plusieurs points de fuite dans La Cène (T. II, p. 207) ; ou de Léonard comme réunion des contraires (T. IV, p. 666). Etc.
(33) Cf. Jay Leyda : Kino, p. 194. Cf. aussi entretien avec Ilya Vaissfeld déjà cité. On sait que, outre une « reconstitution biographique » plutôt conjecturale, l'œuvre de Freud en question est une esquisse de la théorie des pulsions, à partir de l'examen de la « pulsion épistémologique ».
(34) Cf. « Montage 38 », T. II, p. 167 (Réflexions d'un cinéaste, p. 72) et « Montage vertical », T. II, p. 190.

de l'image d'une scène isolée » (35). Fumées de l'incendie, bannières, soldats figés dans la posture de l'attaque, le chef, le bras tendu, au centre de l'image : nous sommes bien devant un agencement **syntagmatique** (jusqu'au mépris de la « perspective » : tous les personnages, par exemple, ont même « grosseur ») — devant une occurrence-type de cette obsession eisensteinienne du montage, dont nous n'allons pas finir de parler. Le « portrait » de Léonard, de ce point de vue, est encore plus clair puisque entièrement (sciemment ?) construit sur le principe de la conjonction des contraires : maître et élève (la ressemblance de la figure de Léonard avec celle d'Ivan dans certains dessins est frappante, et s'éclaire encore de savoir comment « Ivan » recouvrait « Meyerhold » — cf. page 57), mâle et femelle (et leur conjonction androgyne — le côté violemment sexuel de ce dessin se passe de commentaires), subsumés par la représentation, en spirale logarithmique ornée d'arcades renaissance, du symbole du **Yin** et du **Yang** (36).

C'est bien ce que confirme « Le Mal voltairien ». Qu'y apprenons-nous ? D'abord, et ce n'est pas indifférent, le lien, dans la biographie de S.M.E., entre le dessin et l'interdit : « **l'album interdit** », qu'on peut supposer lu en cachette du père ; « **le premier livre acheté de son propre choix** » (payé avec de l'argent dérobé). Pas étonnant que cela lui procurât « **des impressions troublantes** ». Mais surtout, pour en venir au point où doit s'exercer primordialement, nous l'avons vu, notre lecture : les noms qu'il valorise (Gill, Daumier, Philipon, Toulouse-Lautrec plus loin — « **un des maîtres de son esprit** », peut-être justement pour mêler dans son œuvre la caricature à... la peinture japonaise) sont ceux de dessinateurs dont la pratique, elle aussi, se fondait sur la mise en œuvre de montages (ou parfois seulement de bricolages).

Précisons. 1° : la suite de dessins de Philipon citée par S.M.E. (voir ci-dessus p. 50), est mise par lui explicitement en parallèle avec la suite de plans de la « **représentation de la divinité** ». Le « montage » joue donc sur la successivité des dessins, comme sur celle des plans — c'est-à-dire sur le fait que le rapport de contiguïté entre deux représentations est perçu comme un **déplacement,** comme « ce virement de la signification que la métonymie démontre » (37) : et c'est essentiellement cette « connexion du signifiant au signifiant » qu'Eisenstein désigne comme « **attraction intellectuelle** » (cf. infra). 2° : les deux caricatures reproduites page 49 peuvent à leur tour éclairer pourquoi « **Gill lui plaisait, et Bertall pas du tout** ». La gravure de Bertall, pure et simple représentation analogique d'une scène imaginaire, dramatisée pour les besoins de la cause (besoins et cause, de surcroit passablement réactionnaires — tout se tient). Celle de Gill, à l'inverse, montage « dans le plan » d'éléments hétérogènes, leur coexistence et leur intrication, à lire, comme tels plans d'**Ivan,** comme une **condensation**, comme « la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore » (37) : ce que S.M.E. théorise sous le nom de « montage vertical » (34).

Ce n'est pas à dire que les concepts lacaniens de « métaphore » et de « métonymie » cités ici, doivent y être pris comme rendant compte **à la lettre** des deux principales théories eisensteiniennes du montage (cinématographique, et en général), celle des annés 20 et celle des années 40 ; plutôt, redisons-le, comme indication de directions de lecture, à quoi nous ne faisons ici que convier, sans prétendre tout avoir dit sur les dessins d'Eisenstein (et ne prétendant pas, dans ce qui suit, tout dire sur ses films ni ses textes).

6. « Le Mal voltairien », à l'évidence, n'est pas un texte théorique : nous avons déjà fait remarquer, au début de ces notes, qu'il n'est qu'un passage perpétuel d'une problématique à une autre — qu'il est fait de plusieurs sous-textes s'entremêlant, se **déplaçant** l'un l'autre. Toutefois, s'il est clair qu'Eisenstein, donc, **n'y pense** pas, à proprement parler, sa pratique cinématographique, ce n'est pas le solliciter abusivement de dire que du moins, il l'y **réfléchit.**

Ainsi : la description (description d'ailleurs incomplète, peu importe) de la « ciné-phrase » « des dieux » introduit en effet, immédiatement, un certain nombre de notations, brèves et d'allure « historique » (comme il est normal dans ce fragment autobiographique), sur le fonctionnement de cette « phrase ». Lisons, donc : ce qui est important, c'est que « **l'écranisation immédiate de concepts abstraits est possible** », et ce « **avec un profit** », « **avec un gros effet émotionnel sur le spectateur — le spectateur a ri !** » ; mais surtout, « **ce qui est discutable et nouveau** », c'est moins d'avoir « **transposé à l'écran une thèse purement abstraite** », que de l'avoir fait « **par des combinaisons déterminées (élaborées par le montage)** » : qu'est-ce à dire, sinon — et avec quelle netteté — que ce qui importe, dans ce processus de « montage », c'est, d'une part, qu'il produise un **profit,** et d'autre part, qu'il ait lieu par le jeu de combinaisons « **de représentations plastiques** ».

Ainsi est marqué, par Eisenstein lui-même, non seulement que son attachement obsessionnel au concept de montage n'est en rien déterminé par un goût formaliste pour les jeux de mécanos (ce dont on se doutait...) (38), mais surtout, qu'il en pensait la pratique du point de vue de la signification, et dans les termes d'une algèbre combinatoire comparable à celle qui règle la logique du signifiant lacanienne. Et si l'on en veut une preuve de plus, elle nous est fournie par cette citation des « **considérations sur** « **l'économie de la dépense d'énergie** », venant peu de lignes avant « **le rire du spectateur** », citation qui ne peut pas ne pas renvoyer, très précisément, à la formulation par Freud des principes du « mot d'esprit » (39). Ce qui apparaît à une lecture, même aussi peu poussée que ce qui précède, du texte d'Eisenstein, c'est donc d'abord la proximité entre les descriptions qu'il fait lui-même de sa pratique du « montage », et l'économie du discours cinématographique (de sa syntaxe, de sa sémantique), telle qu'elle commence à être théorisée, en liaison avec le développement de la sémiotique.

Très rapidement, et sans entrer dans les détails (parce qu'ici, c'est pratiquement tous les écrits d'Eisenstein qu'il faudrait mettre à contribution), indiquons des confirmations de cette hypothèse (40) : dans le texte déjà cité où il définit le gros plan comme une métonymie (41) ; dans les innombrables articles traitant de la problématique générale du « montage », et entre autres (pour nous en tenir à des textes déjà traduits), ceux, particulièrement explicites, où il est question de la peinture japonaise envisagée sous cet angle, comme « Hors Cadre », ou tels passages de « La non-indifférente nature » ou de « Montage 38 » ou encore, les considérations sur « la musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage », (cf. « Cahiers » n° 216).

Tout ceci pouvant sembler en contradiction avec l'impossibilité, énoncée plus haut (cf. fin du § 4), d'interroger ici la pratique théorique d'Eisenstein. Corrigeons donc : la lecture qu'inaugurent ces notes ne prend en compte en effet (et peut-être provisoirement) les formulations théoriques de ce texte, qu'en tant qu'elles s'appuient sur des concepts produits par Eisenstein lui-même (« montage vertical » ou « attraction intellectuelle », par exemple), à l'exclusion de celles qui font appel explicitement à des sciences ou théories déjà constituées.

Il resterait à parler de l'écriture même de tous ces textes : textes qui, sans exception, font appel moins à la pratique du « monologue intérieur » (ainsi peut-être Eisenstein les aurait-ils caractérisés), que, très précisément, aux deux figures du déplacement et de la condensation. « Le Mal voltairien » est à cet égard exemplaire, où Eisenstein lui-même explicite la surdétermination de chacune des images qui « vient sous sa plume ». Ainsi, pour m'en tenir aux cas les plus évidents, de « Dujardin » qui renvoie à la fois à « Lautrec » (donc par là à « caricature »), à Joyce (donc à « monologue intérieur »),

(35) Cité d'après Réflexions d'un cinéaste, p. 87 (« Montage 38 »).
(36) La spirale évoque aussi, chez S.M.E., la progression « dialectique ». Sur ce point, cf. parmi les textes publiés dans les « Cahiers du cinéma » : n° 215, p. 19 et n° 225.
(37) Jacques Lacan : « Ecrits », p. 511.
(38) Il n'est pas forcément inutile de le rappeler, certains s'obstinant encore à chercher la descendance d'Eisenstein, de ce point de vue, là où elle ne saurait être (disons, chez Robbe-Grillet, pour fixer les idées).
Par ailleurs, voir à ce propos le texte de L. Kozlov, p. 28.
(39) Cf. « Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient », Coll. « Idées », p. 60.
(40) Cf. aussi Viatcheslav Ivanov : « Eisenstein et la linguistique structurale moderne », « Cahiers du Cinéma », n° 220-221, p. 47, en particulier le § 3.
(41) T. I, p. 245.

à « Yvette Guilbert » (donc à « Paris ») ; ainsi des fleurs « sangre de toro » qui recouvrent « Claudel » (et la peinture), « Humboldt » (et l'histoire des langues), et sont liées à « Mexique » (lui-même, comme on sait, signifiant-clé du langage eisensteinien) ; ou encore, de « Popocatepetl » — « Mexique » / « Fuji-Yama » (— « peinture japonaise ») / « Ilf et Petrov ». Mais l'énumération, qui se poursuivrait sans difficultés, serait sans fin.

Sans aller plus avant, contentons-nous, en terminant ces premières et brèves notes, de marquer le caractère non linéaire de cette écriture, formant un réseau textuel où les enchaînements ne sont pas déterminés par une causalité expressive mécanique, mais littéralement surdéterminés par une causalité structurale.

Nous n'avons donc fait, par ces notes, que montrer comment et où intervient, dans la lecture à peine commençante d'Eisenstein, la question de la subjectivité. Il sera évidemment nécessaire, pour dépasser cette première approche, restée superficielle, de préciser d'abord, comme nous l'avons marqué à plusieurs reprises, les instances biographiques du rapport de S.M.E. à la psychanalyse (par exemple, d'évaluer avec plus de certitude l'importance, et les limites, du refoulement de la problématique œdipienne, et de son retour dans les pratiques eisensteiniennes, textes, dessins — et films (cf. un article, à paraître, de Jean Narboni et celui de Sylvie Pierre dans ce numéro). Mais surtout, c'est à partir des points d'ancrage dans la lettre même du texte eisensteinien qu'il s'agira d'y désigner le lieu d'application du discours de la surdétermination tel que Lacan le développe à partir de Freud (en l'articulant aux recours, explicites ou non dans ce texte, à d'autres discours scientifiques), et d'en venir au point (à l'intersection, aussi, avec le champ historique et politique) du sujet Eisenstein enfin en question. Jacques AUMONT.

S.M. Eisenstein : « Wie sag' ich's meinem Kind ? »

« Kinder, seid still — der Vater schreibt seinen Namen ! »

« Silence, les enfants — le père écrit son nom ! » Cette expression, inscrite sur une carte postale figurant la scène correspondante, était très populaire chez nous.

Elle cadrait tout à fait avec l'image de papa.

Papa était aussi important que le papa de la carte postale.

Papa était très vaniteux.

Il n'y avait pas que les grades et les décorations, du 7e au 8e grade, et du 8e au 9e, de l'ordre de Ste Anne à celui de Vladimir autour de son cou, jusqu'auxquels il resta en service — qui fussent une source inépuisable d'émois, d'espoirs et de joies.

Pas seulement, en ces occasions, son nom dans le « Messager du Gouvernement » : n'importe quelle mention de son nom flattait l'amour-propre de papa.

Papa, par exemple, ne manquait pas une représentation de l'opérette « La Chauve-souris ».

Il était toujours assis au premier rang, et clignait béatement des yeux lorsqu'on chantait le couplet célèbre :

« Herr Eisenstein !
Herr Eisenstein !
Die Fledermaus ! »

Papa était un « bûcheur » exemplairement casanier — et c'est précisément pourquoi, sans doute, les aventures nocturnes de son homonyme fortuit lui en imposaient tant : ce Monsieur Eisenstein, héros de l'opérette « La Chauve-souris », d'apparence également plus que correcte, mais en fait, bambochard et noceur.

Cela flattait papa, même lorsqu'on le chantonnait à la maison.

Je peux ne pas m'étendre sur cette question à propos de mon père.

Dans cette direction, je l'ai dépassé de beaucoup.

Je veux dire, quant à la vanité.

C'est vrai, j'ai eu quantité de satisfactions à cause de ce trait de ma lourde hérédité.

Une troisième phrase allemande n'avait pas cours chez nous.

C'est la formule fameuse : « Wie sag' ich's meinem Kind ?! » — « Comment le dire à mon enfant ?! ».

Tel est le problème des parents, lorsque leurs enfants commencent à les regarder dans les yeux avec un air excessivement interrogateur, et que les histoires de cigognes et de choux perdent leur force de persuasion.

« D'où viennent les enfants ? »

Le problème de savoir comment en parler à leur enfant, ne se posait pas pour papa et maman.

Non que, étant en avance sur leur temps, ils m'eussent dès mes tendres années mis au courant, complètement et pratiquement, de la chose, mais parce que l'un et l'autre éludaient ce sujet délicat, et s'ingéniaient tout bonnement à l'éviter.

Probablement parce que maman était, comme disent les Américains, « over sexed ».

Alors que papa, en revanche, était « under sexed ».

Quoi qu'il en soit, là se trouve la cause du divorce de papa et maman et de là vient chez moi, dès ma petite enfance, la chute du prestige des Lares et des Pénates, du foyer familial et du culte de l' « old homestead »...

(Œuvres Choisies en 6 volumes - T. 1, p. 237-238. Traduit du russe par Jacques Aumont.)

Éléments pour une théorie du photogramme

par Sylvie Pierre

Le cinématographe à ses débuts eut comme on sait un certain mal à se faire passer pour autre chose qu'une curiosité de foire, assez bassement attractive, et qui d'ailleurs tenait toute en une seule qualité spécifique de l'invention nouvelle par rapport à celle de la photographie : le mouvement des images. On allait voir bouger des images comme on allait à une séance de lanterne magique et l'on savait vaguement dans l'assistance (les militaires l'expliquaient aux bonnes d'enfants — qui ne comprenaient pas toujours, d'où, peut-être, l'avenir de l'invention) qu'il y avait là-dessous un truc, une mécanique, une illusion à laquelle on se prêtait pour rire, sans être dupe.

Cette illusion (du mouvement continu, « vivant ») *intéressait seule*, cependant, aussi bien ceux qui étaient parvenus, par tâtonnements successifs, à la produire, que ses destinataires plus ou moins naïfs.

Bien sûr on se plaisait parfois, à titre de curiosité scientifique, à reproduire la trace sur le papier de la succession discontinue des photographies sur la pellicule — mais toujours comme « analyse », « décomposition », « démontage » *du mouvement*. La photographie inanimée, comme dedans *unitaire* de l'image filmique (c'est-à-dire le photogramme) ne présentait pas d'intérêt en elle-même. Car le cinématographe s'était employé justement à vaincre cette unité immobile, à *faire mieux* qu'elle. La quantité des images successives, calculée pour aboutir au saut qualitatif dans l'unité continue du mouvement perçu par le spectateur, avait refoulé d'emblée dans l'invisible la discontinuité réelle du filmique : *occulté le photogramme*.

Il ne serait en tout cas venu à l'idée de personne à cette époque de prétendre donner « une idée du cinéma » autrement que par la *performance* cinématographique elle-même : le cinématographe ne s'illustrait pas, ne se fragmentait pas en « image de film » : il se voyait en mouvement.

Lorsqu'avec la naissance d'une industrie cinématographique commencèrent à se poser les problèmes d'une rentabilité commerciale du cinéma à plus grande échelle — ce qui impliquait un déplacement de l'intérêt du spectateur de l'invention nouvelle en elle-même au contenu des films présentés, le plus attractif possible — les exploitants comprirent naturellement la nécessité d'offrir au public pour l'attirer dans la salle une idée (une véritable idée : une vision, une image) du spectacle qu'il allait voir.

C'est ainsi que naquit, directement liée à l'exploitation commerciale du cinéma, la « photographie de film » : comme un langage, d'ordre principalement publicitaire, du film sur lui-même. La photographie dut jouer le rôle complexe et contradictoire de se porter garante du film comme son échantillon (d'être de même qualité, de même intérêt que lui, c'est-à-dire d'être *beaucoup*) et d'être affectée, par rapport à lui, d'un manque, d'une insuffisance, que lui seul pouvait combler. A la fois le discours du film et rien par rapport à ce discours.

Il n'est pas indifférent de noter dans cette perspective que les premières photographies de film furent des photogrammes (1). Sans doute les premiers exploitants trouvèrent-ils logique (économique) d'utiliser pour leurs dépliants, leurs programmes, pour afficher à l'entrée des salles, des images photographiques du film *qui existaient déjà*, celles même que la caméra avait prises et qu'il suffisait de reproduire. En l'espèce de ces photogrammes, l'échantillon tantalisateur était tout trouvé : à la fois égal au film puisqu'au temps du cinéma *muet* l'image seule était chargée de toutes les fonctions signifiantes, et rien par rapport à lui puisqu'il lui manquait tout l'intérêt du cinéma, le mouvement, « la vie ».

Très vite cependant le cinéma se constituant en univers mythologique créa et entretint autour de lui un circuit d'offre et de demande idolâtrique que les images cinématographiques elles-mêmes (ou la reproduction littérale des photogrammes) ne suffirent plus à alimenter. Pour nourrir ses propres mythes, le cinéma avait besoin d'un en-plus d'image.

En réalité ce besoin semble bien correspondre à un trait caractéristique de l'économie culturelle bourgeoise : son incapacité à supporter telle quelle la lettre de son propre texte et sa tendance à lui substituer toutes sortes de méta-textes — interprétations, commentaires, résumés — qui prétendent d'une certaine façon se faire passer pour cette lettre elle-même. C'est ainsi que le cinéma préféra longtemps (et préfère encore la plupart du temps) confier le soin de le représenter, plutôt qu'à sa propre lettre photogrammatique, à un langage de même nature qu'elle, de sorte qu'il pût naturellement se faire passer pour son tenant-lieu. Les studios prirent ainsi l'habitude d'affecter aux films en tournage des photographes dits « de plateau » — spécialement appointés pour prendre des photographies du film sans qu'on ait plus besoin d'avoir recours aux photogrammes.

Cette innovation ne fut pas sans conséquences car désormais le langage photographique du film sur lui-même devenait métalangage de l'idéologie : conforme à l'idée du film *qui voulait être donnée par ceux qui l'avaient produit* de telle sorte qu'il fut consommé d'une certaine façon, conforme à l'idéologie dominante, le niveau proprement idéologique et le niveau économique se renforçant l'un l'autre.

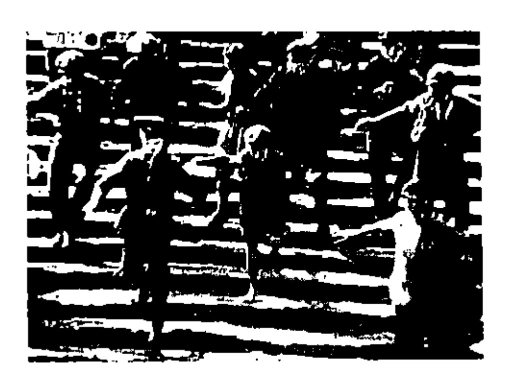
On n'a jusqu'à présent que très mal élucidé ces contraintes idéologiques auxquelles furent soumises les photographies de film. La seule réflexion sur ce sujet eut lieu empiriquement à travers la pratique de l'illustration (2) dans différentes revues de cinéma dont le travail prétendait se dégager plus ou moins explicitement des considérations commerciales et libérer le film de son statut de pur produit de consommation. Ces revues s'interdirent en particulier l'usage de toute *glose* photographique autour des films (3), de ces photographies parasites — portraits de stars ou baisers du couple vedette isolés, mises en place d'une scène refaites « pour la photo » pour

(1) On emploie couramment le mot de photogramme dans deux sens : a) = une image du film sur la pellicule ; b) = la reproduction photographique (par différents procédés : photographie directe de la pellicule, ou photographie d'une projection) de cette image.
Dans ce second sens, le terme de photogramme auquel par commodité nous ferons largement appel dans ce texte, est évidemment un abus de langage. En toute rigueur on devrait dire : « reproduction photographique d'un photogramme ».

(2) On peut aussi considérer la pratique de la non-illustration dans une revue comme « Cinéthique », actuellement, comme une invite à la réflexion. Ce n'est pourtant point encore (même un début de) théorisation du problème.

(3) Si l'on excepte les photographies dites « de tournage » ou « de travail » — corpus sur lequel il y aurait beaucoup à dire quant aux implications idéologiques (mythes technicistes, ou « de l'artiste au travail ») auxquelles son usage renvoie.











que les acteurs principaux se présentent tous de face, scènes-« clé » surdramatisées, surenchères ou sousenchères érotiques, etc. — qui tendaient à occulter la lettre des films derrière celle d'un autre discours. Dont on sait *maintenant* qu'il s'agit du discours idéologique.

Il fut éliminé alors par la critique cinéphile de façon quasi moraliste comme celui qui s'opposait à l'instauration *du film comme valeur* distincte de sa valeur commerciale, du film comme valeur esthétique « en soi ».

La photographie de film dut alors correspondre à un dedans « véritable » du film, des scènes, des plans. Et la double détermination selon laquelle la critique cinématographique avait constitué le film comme son objet *à la fois* de lecture et de jouissance (les deux n'ayant pu être articulés d'abord, par une critique esthète petite-bourgeoise (4) que dans une sorte de confusion idolâtrique — le « sens » des films justifiant leur « beauté » et réciproquement) fit donc exiger de cette photographie principalement deux *richesses*, l'une plastique, l'autre sémantique, correspondant à la *valeur* des films dont cette critique s'était faite le discours normatif, la Bourse.

Cette valorisation esthétique des films impliquait une pratique de l'illustration elle-même esthétisante — on devrait dire esthético-sémantisante — puisque la photographie, comme le film, devait donner à la fois à jouir et à lire.

Un certain puritanisme récent du lire aux dépens du jouir (5) ou du moins la conscience prise par certains critiques de la nécessité d'articuler enfin clairement lecture et jouissance des films, mit soudain en lumière le rôle fondamental joué par l'illustration photographique comme parti-pris théorique implicite de la critique, qu'il est temps désormais d'expliciter.

L'emploi de photographies de film (même rigoureusement bien faites, avec le même cadre, le même angle, le même réglage optique de l'appareil que celui de la caméra, le même contenu de la scène) apparaît ainsi comme une sorte de parti-pris de lecture idéaliste. Ou ce qui revient au même, un parti-pris de non-lecture, un abandon opaque, aveugle, à une image faussement claire, une vision d'homme de la caverne, mais inversée : celle d'un homme qui serait enfermé *hors* de la caverne, ne voyant *que* des idées. Car la photographie de film n'est rien d'autre qu'une manœuvre qui permet de séparer l'image de film d'elle-même, de sa matérialité imparfaite et périssable (6). Utilisée de préférence à l'image photogrammatique, il s'agit d'une violence bien plus sournoise (par rapport aux déformations innocentes des photographies « autour des films » dont on a parlé, et que personne aujourd'hui ne prend plus pour « conformes » à la lettre des films) que l'idéologique fait subir au filmique (7). Par la photographie, le film occulte son propre texte qu'il remplace par une représentation idéale n'ayant plus aucun rapport *matériel* avec lui — si ce n'est (cela est important il est vrai) un rapport de contemporanéité. En réalité la photographie de cinéma est une sorte d'éternité du film (8), de réduction essentialiste du filmique : commodité dont ne se sont d'ailleurs pas fait faute d'user tous ceux qui depuis sa naissance n'ont pas cessé de résorber, récupérer, réduire l'image de film aux mythes qu'elle engendrait (à commencer par le mythe du cinéma lui-même, encore cher à beaucoup).

Actuellement en tout cas, tout usage *irréfléchi* de la photographie de film se fait le complice d'un système d'exploitation commerciale qui veut que le critique se réduise à un rôle d'agent de publicité (9), de faire-valoir, de « faire-mousser » (Pleynet) *du produit dans son état le plus présentable* — immatériel, à contempler dans sa beauté, *formel.*

Si d'une certaine façon le photogramme permet d'échapper à cette réduction idéaliste c'est parce qu'il exige que soit pris en compte l'être matériel, le corps du film. Il ne faudrait d'ailleurs pas pour autant en conclure que tout usage du photogramme soit « matérialiste » (pas plus que n'importe quel usage de la photographie n'est idéaliste (10). Sans doute le photogramme fait partie du corps du texte, il le représente comme corps. Mais cette représentativité à elle seule n'est pas une garantie : la textualité même n'est pas à l'abri de l'usage qu'on peut en faire en s'abritant derrière l'autorité de sa lettre (11).

(4) Précisons pour les esprits susceptibles qu'il ne s'agit pas d'une injure, mais d'une constatation.

(5) Dont nous revendiquons tous les excès, au risque d'effaroucher quelques gourmets

(6) « L'imperfection » bien connue et constatable des photogrammes par rapport aux photographies (cf. les illustrations du texte sur « Morocco » dans le précédent numéro) est due à plusieurs raisons objectives : a) l'image photogrammatique porte toutes les traces de l'état matériel plus ou moins bon d'une copie de film ; elle peut être tachée, rayée, etc. ; b) la surface d'impression offerte par la pellicule de film est moins grande que celle de la pellicule photographique. D'où une déperdition de « piqué » d'autant plus grande à la reproduction du photogramme que le format original de la pellicule de film est plus réduit ; c) le temps d'exposition de chaque photogramme de film étant déterminé par la vitesse de défilement constante de la pellicule dans la caméra, n'est pas réglable en fonction de la rapidité de mouvement de l'objet, comme c'est le cas pour un appareil photographique — d'où vient que dans le cas de mouvements très rapides de l'objet filmé, chaque image photogrammatique est une photographie floue et bougée si on la reproduit à l'unité.

(7) Violence dont Roland Barthes lui-même ne semble pas s'être assez méfié dans son texte « Le troisième sens » (Cahiers n° 222), lorsqu'il valorise le photogramme de film au même titre que des photographies d'exploitation qui ne sont pratiquement jamais, sauf dans le cas de très vieux films dont il n'existe plus de photographies utilisables, aujourd'hui des photogrammes.

(8) D'où son immense intérêt d'archive.

(9) Et c'est bien ce rôle que prétend lui faire jouer le distributeur de film qui lui « offre » les photographies du film en échange anticipé d'un certain travail publicitaire où celles-ci auront leur rôle à jouer.

(10) Car la photographie est aussi un texte dont les analogies avec le texte filmique sont assez grandes pour qu'il puisse dans bien des cas être utilisé comme sa référence.

(11) On peut même très facilement concevoir à quelle ciné-photolâtrie nouvelle l'usage du photogramme pourrait prêter et à quoi l'on renoncerait volontiers (au piqué, à la précision photographique — que les qualités

Ainsi la reproduction de tel ou tel photogramme (sur plus de cent mille qu'en comporte en moyenne un film) est un prélèvement dans le corps du texte filmique dont le *choix*, nullement indifférent, comporte un inconscient à interroger. Ce choix se ramène en général à trois ordres d'exigence (qualité technique, qualité esthétique, richesse sémantique) qui réinsèrent partiellement l'usage du photogramme sous les mêmes catégories *idéologiques* (lisibilité/beauté) impliquées par l'usage de la photographie (12). L'important est cependant de savoir qu'un *autre* usage du photogramme aurait pouvoir de dévoiler ce que son usage actuel (compromis par voisinage historique avec celui de la photographie de film) refoule encore : d'une part le non-sens, d'autre part l'informe (13).

Car il s'en faut justement de quelques photogrammes que l'image qu'on a choisie comme la plus belle ou la plus chargée de sens tout à coup ne se brouille, ne se déforme. Le geste qu'en mouvement on avait cru précis devient bougement confus au photogramme, le baiser, le cri, déformations obscènes de la bouche, le galop du cheval confusion illisible des pattes. Le pouvoir violemment subversif du texte photogrammatique est donc encore bien plus radical que ne l'avait pressenti Barthes (examinant un texte photogrammatique *d'apparat*, hiérarchisé, dans le déroulement duquel ont été privilégiés les points de plus grande lisibilité, *de plus grande forme*) puisque c'est le sens même de l'image, tout son sens (14) que le photogramme a pouvoir de subvertir.

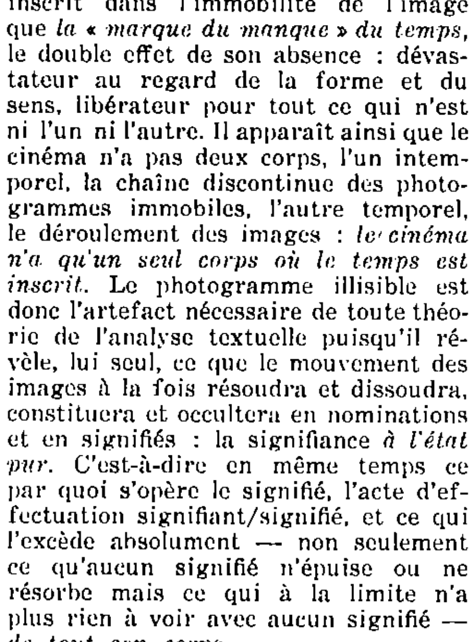
Or il semble bien que nous devions aller jusqu'à examiner ce photogramme illisible (15) où n'est plus livrée aucune information, où ne se consomme plus aucune signification, où pratiquement n'est plus visible aucun effet du processus signifiant (aucun signifié), pour comprendre la nécessité d'interroger enfin théoriquement la contrainte temporelle imposée par le cinéma. Car sur ce photogramme illisible n'est plus inscrit dans l'immobilité de l'image que *la « marque du manque » du temps*, le double effet de son absence : dévastateur au regard de la forme et du sens, libérateur pour tout ce qui n'est ni l'un ni l'autre. Il apparaît ainsi que le cinéma n'a pas deux corps, l'un intemporel, la chaîne discontinue des photogrammes immobiles, l'autre temporel, le déroulement des images : *le cinéma n'a qu'un seul corps où le temps est inscrit*. Le photogramme illisible est donc l'artefact nécessaire de toute théorie de l'analyse textuelle puisqu'il révèle, lui seul, ce que le mouvement des images à la fois résoudra et dissoudra, constituera et occultera en nominations et en signifiés : la signifiance *à l'état pur*. C'est-à-dire en même temps ce par quoi s'opère le signifié, l'acte d'effectuation signifiant/signifié, et ce qui l'excède absolument — non seulement ce qu'aucun signifié n'épuise ou ne résorbe mais ce qui à la limite n'a plus rien à voir avec aucun signifié — *de tout son corps*.

Reste à savoir si une *pratique* théorique — c'est-à-dire l'analyse de certains textes, par exemple celui d'Eisenstein, qui ne sont point indifférents, et non pas une théorie générale du texte cinématographique — peut se satisfaire de l'examen de cette signifiance à l'état pur telle qu'elle apparaît dans le photogramme illisible. Evidemment non, car bien sûr *n'importe quel* discours filmique (serait-ce par exemple, le plus idéaliste) possède en son dedans la trace matérielle de cette gesticulation de la signifiance — cadeau qu'il mérite ou non.

D'où vient qu'il nous faut interroger, non pas cette signifiance de hasard (« à bon marché » dirait Barthes) qui court la pellicule en tout photogramme illisible, mais son émergence, son débordement, en tous points du film où se manifeste le plus clairement l'effort articulatoire qui tend à l'occulter. Le photogramme le plus lisible, celui qui tend à se libérer du temps filmique par une sorte d'autosuffisance esthétique et sémantique de l'icône (qui n'est qu'un leurre comme on l'a vu) — celui-là piège une signifiance utile.

*

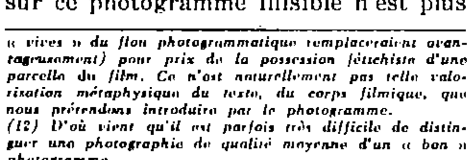
Eisenstein se méfiait des photogrammes. Il aurait préféré qu'on illustre ses films avec des photographies (qu'il aurait, n'en doutons pas, voulu prendre lui-même) représentant non pas un plan du film, mais une sorte de synthèse de chaque séquence. Ce renseignement fut recueilli par Jay Leyda (16) de la bouche même d'Eisenstein pendant le tournage du *Pré de Béjine*. Ce qui ne manque pas d'être, comme on dit, une belle ironie du sort, si l'on pense au destin de ce film dont seul put être conservé, justement, un squelette de photogrammes.











« vives » du flou photogrammatique remplaceraient avantageusement) pour prix de la possession fétichiste d'une parcelle du film. Ce n'est naturellement pas telle valorisation métaphysique du texte, du corps filmique, que nous prétendons introduire par le photogramme.

(12) D'où vient qu'il est parfois très difficile de distinguer une photographie de qualité moyenne d'un « bon » photogramme.

(13) « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre ». Georges Bataille. Documents. Œuvres complètes, T. I, page 217.

(14) C'est-à-dire, pour justement reprendre la terminologie de Roland Barthes, le sens premier, celui des information, et le sens second, celui des significations ; — et sans l'assise de ces deux premiers sens, il est douteux qu'un troisième sens puisse surgir.

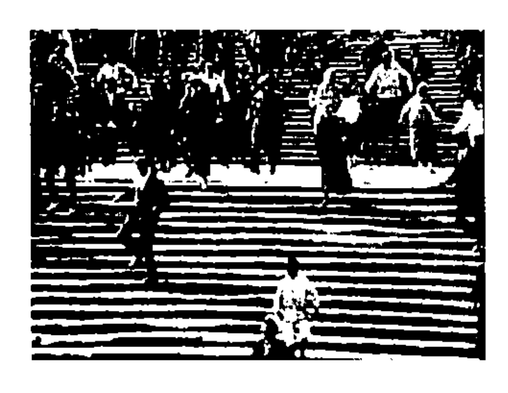
(15) Statistiquement majeur dans le corps du texte filmique, mais dont il faut dire encore une fois qu'il est toujours le refoulé d'une photothèque — parce qu'on ne le reproduit pas, si ce n'est par accident (cf. « Cahiers » n° 225, p. 13, le photogramme en haut à gauche censé montrer Marlène Dietrich cassant son collier dans « Morocco » : c'est raté, on ne voit rien ; les perles sont devenues des petits bâtonnets lumineux), parce qu'il ne vient à l'appui d'aucun raisonnement, d'aucune lecture, parce que personne n'en veut.

(16) Cf. Sight and Sound.











Eisenstein aurait certainement trouvé beaucoup à redire à cette reconstitution pieuse. Mais comment ne pas y voir en même temps « un juste retour des choses », puisque c'est S.M.E. lui-même qui avait l'habitude de conserver systématiquement un photogramme de chaque plan tourné par Tissé (17).

Apparemment il y a là une contradiction dans l'attitude d'Eisenstein, qu'on retrouve d'ailleurs partout dans ses écrits :

— d'un côté une grande méfiance vis-à-vis de l'image isolée, une sorte de dédain des qualités proprement picturales : « *Meilleures sont les images de film, et plus le film se rapproche d'un fatras décousu de jolies phrases, d'une vitrine de boutique de bric-à-brac, de l'album de timbres-poste enluminés.* » (18)

— mais de l'autre, une réflexion forcenée, constante, sur le matériel iconique, la peinture orientale ou occidentale, la gravure, la caricature *aussi bien que les images de ses propres films* dont il ne manquait pas à l'occasion d'analyser les manœuvres internes (19).

Dans la réflexion d'Eisenstein, cette contradiction se résout aisément : l'image honnie et redoutée est l'image inactive, inopérante, « indifférente », celle qui se laisse voir : « *Voir n'est pas tout. Il faut encore que quelque chose survienne à la représentation, qu'une opération soit pratiquée sur elle.* » (20)

Impératif qui, en théorie, vaut à la fois et symétriquement pour le producteur et le destinataire de l'image, censés, chacun, faire l'effort d'une telle *opération*. Mais dans la pratique de l'art cette nécessité opératoire de l'image suppose un calcul de l'échange, une anticipation par le producteur du travail demandé au destinataire. Autrement dit l'artiste doit construire — au moins, tracer — les routes que devront emprunter (pour aller où ? — pour l'instant la question n'est pas posée) ceux à qui son art s'adresse.

Toute image est réfléchie (et appréciée) par Eisenstein à la mesure de cette manœuvre fondamentale vers un destinataire ; littéralement, dirait Barthes, en termes d'« obviation » : toute image est un pour-l'autre.

Mais inversement toute image est guettée par ce que Eisenstein appelle le danger de « solipsisme plastique », menacée de ne plus s'adresser à personne : « *Peuvent s'obstruer les canaux par lesquels l'œuvre aspire le spectateur ;*

« *peuvent s'enchevêtrer en nœuds les tentacules que l'œuvre dirige vers les pensées et les sentiments du spectateur* » (21).

Or que se passe-t-il au photogramme ? Précisément plus rien n'advient à la représentation qu'une visibilité absolue. Tout charme opératoire est rompu avec la suspension du temps filmique : la dynamique des mouvements dans le plan, leur durée (donc leur force d'impact) et surtout les associations que pouvaient susciter leur assemblage, enfin tout ce dont Eisenstein passa sa vie à réfléchir l'efficace, tout cela est dissous dans un monstrueux être-là d'images qui n'appartiennent plus davantage à leur producteur qu'à leur destinataire.

Et pourtant *l'arbitraire* de ces images est là tout entier. Chacune d'elles représente une manipulation dont l'efficacité exacte, interrompue, ne fait que souligner la trace discrète du vouloir. Ces images sont très exactement les gestes de l'art, mais réduits à eux-mêmes, privés de leur finalité, manœuvres vides. C'est-à-dire ce qu'Eisenstein redoutait le plus.

Ce n'est pas qu'Eisenstein ait été innocent de complaisance à l'égard de l'idée même de manœuvre esthétique. Mais ce qui pour lui justifiait, sanctifiait cette maîtrise, c'était précisément qu'elle relève d'une pratique discursive, aux effets articulés *dans le temps* (22) : « *N'est-ce pas ce que nous faisons dans le temps, comme Sharaku le fait dans la simultanéité, en suscitant la disproportion monstrueuse des parties d'un événement au déroulement normal, lorsque nous le fragmentons subitement en « gros plan des mains qui saisissent », « plans moyens de la bagarre » et « très gros plans des yeux exorbités », lorsque nous découpons l'événement en séquences de montage ? Les yeux deux fois plus grands qu'un homme en pied ? Et par la confrontation de ces monstrueuses absurdités, nous rassemblons de nouveau l'événement fragmenté — mais déjà vu sous notre angle, suivant notre propre orientation par rapport à l'événement* » (23).

Eisenstein soulève implicitement en de telles analyses le problème du risque formaliste de la pratique temporelle dans l'art : le temps opératoire de la manœuvre justifie, *et couvre*, en l'effectuant, l'arbitraire de la manipulation esthétique (« disproportion *monstrueuse* », « *notre* propre orientation »).

D'où vient qu'Eisenstein ait été tellement préoccupé de reporter constamment sur une finalité *politique* cette activité manipulatrice de l'art dont le seul jeu souverain de transformations (« *le dynamisme de la ligne, le dynamisme du « devenir » et non du « demeurer » des lignes ainsi que des phénomènes, et leur passage de l'un à l'autre, resteront ma passion de toujours* ») aurait peut-être eu tendance à le fasciner. Comme en témoignent

(17) Cf. texte de Jay Leyda dans ce numéro.
(18) « Cahiers » n° 210.
(19) Cf. « Cahiers » n° 210, p. 13, l'analyse plan par plan, un photogramme de chaque plan à l'appui, d'un fragment de scène du Potemkine.
(20) « Montage 38 » in « Réflexions d'un cinéaste », publié aux Editions de Moscou.
(21) « Cahiers » n° 219.

(22) Articulation des effets de l'art « dans le temps » qu'Eisenstein analyse parfois dans des arts réputés immobiles comme la peinture. Cf., dans « Montage 38 » la fameuse analyse du texte de Leonard de Vinci « Comment peindre le déluge ».
(23) « Cahiers » n° 215.

quantité de textes où se fait jour chez S.M.E. un souci de mettre en rapport sa propre maîtrise des effets articulatoires dans le mouvement du film avec la dictature du prolétariat en marche dans le conflit révolutionnaire. Le texte intitulé « De la pureté du langage cinématographique » (18) est fort significatif à cet égard — plus précisément l'étonnante conclusion d'une longue analyse de la composition d'une séquence de *Potemkine* : « *Formellement le fragment XII répète le fragment XI. Mais le remplacement de la voile par le drapeau transforme le principe de l'union plastique en principe de l'union idéologique-thématique. Ce n'est plus une verticale unissant plastiquement les divers éléments de la composition.* C'est l'étendard révolutionnaire qui unit le cuirassé, les yoles et la rive ».

Ou encore (24) : « *C'est dans le* mouvement *même de l'œuvre que se découvre le « secret » de son unité organique. Le passage par bonds successifs d'une qualité à une autre n'est pas seulement la formule d'une croissance, mais aussi d'un « progrès », qui nous entraîne, non plus comme unités végétatives isolées, soumises aux* lois naturelles de l'évolution, *mais comme individus d'une collectivité, d'une société, participant consciemment à son progrès, car nous savons que de tels sauts se produisent aussi sur le plan social. Ce sont les* révolutions *par qui se fait le progrès social.* »

Ce dont Eisenstein redoutait l'apparition au photogramme, c'était donc avant tout une vision dépolitisée, un état d'« a-praxie » du film. Un être-pour-soi se substituant sournoisement à l'être-pour-les-autres ménagé par le déroulement des images. Crainte dont bien évidemment lui-même n'était pas en mesure de faire la théorie, mais dont il pouvait ressentir les effets dans sa pratique: cette révélation isolée des manœuvres de l'art aurait pu tout à coup mettre en lumière une sorte de quant-à-soi esthète du film à l'intérieur de lui-même. Ces formes auraient pu désigner le mandarinat esthétique *de qui* les avaient produites et manipulées : l'être de classe (bourgeois) du metteur en scène dont le film en mouvement, en acte, se voulait entièrement déterminé par une position de classe (prolétarienne).

Car cette identification inconsciente de sa propre maîtrise esthétique avec la lutte révolutionnaire impliquait symétriquement chez Eisenstein la certitude — celle-ci avouée et consciente — que seule cette maîtrise esthétique (conçue comme calcul des effets sur le spectateur) pouvait donner au cinéma une efficacité politique.

C'est ce qui oppose décisivement Eisenstein à Vertov — et à Godard : le « ciné-poing » opposé au « ciné-œil ». Ce qui n'a d'efficacité qu'en acte et suppose un plus de force objectif de celui qui donne le coup, que ménage une *technique* de la lutte, par opposition au regard juste qui ne se garantit que de la *vérité* révolutionnaire. L'idée qu'il pourrait y avoir *dans le film* des images « justes » est très éloignée d'Eisenstein. Il n'y a pour lui que des images qui s'insèrent dans une activité et une utilité politique générale du film. L'image juste *n'existe pas*, ou plus exactement elle n'a précisément qu'une existence idéale : c'est ce que toutes les images particulières du film doivent *par leur travail* (durée, position, calculées en fonction de telles occurrences précises du discours) concourir à susciter *dans l'esprit du spectateur* : « *La représentation A et la représentation B doivent être choisies entre tous les détails possibles à l'intérieur du thème développé, elles doivent être recherchées de telle nature que leur juxtaposition — la leur, et non celle d'autres éléments — suscite dans la perception et l'affectivité du spectateur* l'image *la plus complètement exhaustive* du thème même » (20).

ou encore : « *Envisagée dans son dynamisme, l'œuvre d'art est un processus de formation des images dans la sensibilité et dans l'intelligence du spectateur.* » (20)

D'où la trahison du photogramme comme fragment qui s'autonomise alors que, dit S.M.E., « *ce qui nous intéresse, c'est le tableau* complet *de la formation de l'image à partir de la représentation... une image totale où viennent se ranger les éléments fragmentaires.* » (20)

L'horizon théorique de telles formulations est évidemment hegeliano-marxiste : « *Par exemple les membres et les organes d'un corps ne sont pas seulement les parties de cet organisme. C'est seulement dans leur unité qu'ils sont ce qu'ils sont et il est hors de doute qu'ils sont modifiés par cette unité comme à leur tour ils la modifient. Ces membres et ces organes ne deviennent des parties qu'entre les mains de l'anatomiste, qui, rappelons-le, n'a pas affaire au corps vivant mais au cadavre.* » (25)

A quoi répond chez Engels : « *Tout et partie, par exemple, voilà déjà des catégories qui ne donnent plus satisfaction dans la nature organique... Parties seulement dans le cadavre.* » (26)

Eisenstein de la même façon conçoit le film comme « unité organique », organisme vivant, dont la loi de composition est dialectique — ce qui veut dire que toute *anatomie* de l'œuvre se trouve frappée d'invalidité théorique, sauf à prendre en considération ce dont elle se prive pour des besoins expérimentaux : son mouvement.

Car seul ce mouvement est dialectique, qui non seulement assure la











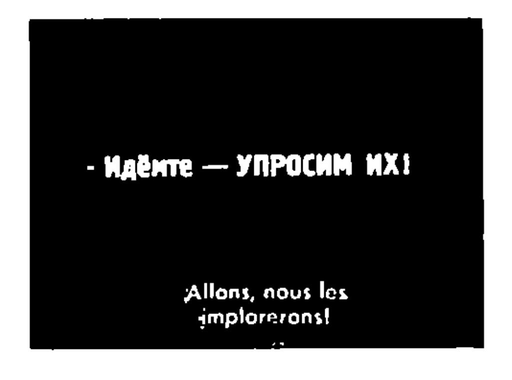
(24) Cf. « L'unité organique, le pathétique et la composition dans le Cuirassé Potemkine » in « Réflexions d'un cinéaste ».

(25) Hegel, « Petite Logique ».

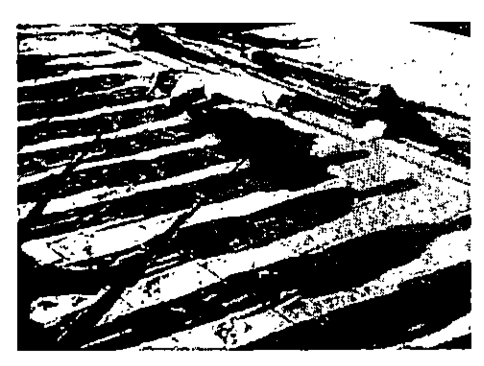
(26) Dialectique de la Nature.











conversion de la quantité en qualité (conception mécaniste de la dialectique selon Engels) mais aussi modifie la qualité par la quantité.

Dans le cinéma d'Eisenstein cette théorie trouve directement son application : une image totalisante investit chaque représentation particulière par *« des méthodes et des moyens qui serviront à élaborer la figuration de telle sorte qu'en même temps que son* quoi *elle révèle* comment *l'auteur la considère et comment il désire que les spectateurs perçoivent, ressentent et comprennent ce qu'elle représente* ».

Cette image, il importe peu qu'Eisenstein la définisse tantôt en termes d'obsession d'auteur — « *celle-là même qui hantait l'auteur* » — tantôt en termes thématiques, comme celle de « *la victoire de la classe ouvrière* ».

L'important est en revanche que cette image qui n'est pas dans le film, cette image « idéale », en détermine cependant chaque image réelle, chaque photogramme, de telle sorte que non seulement la somme de ces images réelles se change en une qualité nouvelle, mais que chacune de ces images soit en droit, dans le mouvement du film, déterminée avant tout par le rôle qu'elle y joue.

Il n'est donc pas étonnant qu'Eisenstein ait été bien embarrassé de définir à l'unité une matière, un contenu des images de film : « *Il n'y a pas de commune mesure dans l'expérience concernant les éléments cinématographiques isolés.* « (23)

Partie d'un tout qui la déborde et la transforme, l'image isolée n'est jamais définie que par rapport aux manipulations qui l'articulent à ce tout.

Dans le cinéma muet d'Eisenstein l'image est considérée avant tout comme « cellule de montage », comme cadre : « *Montage potentiel brisant sa cage rectangulaire dans une augmentation d'intensité et projetant son conflit, au montage, dans les chocs entre les plans montés* »...

« on devrait comparer les phalanges des fragments de montage — les « cadres » — à la série d'explosions d'un moteur à combustion se multipliant en dynamique de montage par les « poussées » d'une automobile en pleine course ou d'un tracteur. » (27)

Tout cela est connu et nous n'y insisterons pas : le montage eisensteinien consomme l'image (sans reste ? — nous y reviendrons) comme un moteur du carburant.

En revanche lorsqu'il s'agit des films parlants d'Eisenstein, on a tendance à parler un peu vite d' « abandon du montage » ou d' « importance nouvelle de l'image ». Sans doute se produit alors une véritable mutation du statut de l'image dans l'économie du film :

« Avec le passage au montage audiovisuel le centre de gravité fondamental, en tant que composante visuelle

(27) « Cahiers » nº 215, dans un texte intitulé significativement « Hors-cadre ».











du montage, se transfère en dedans *du fragment*, dans les éléments inclus dans l'image elle-même.

« *Et le centre de gravité n'est plus l'élément « entre les plans » — le choc, mais l'élément « dans le plan »* — l'accentuation à l'intérieur du fragment, *c'est-à-dire le soutènement même de la construction de la représentation.* » (28)

Mais ce qu'Eisenstein inaugure ainsi, ce n'est pas, comme le suppose Roland Barthes, « *une disjonction syntagmatique des images* » mais une syntagmatique nouvelle à l'intérieur du plan qui suppose un type d'articulation d'un autre ordre que celle des plans entre eux, mais tout aussi lié au déroulement temporel du film que dans le cinéma de montage proprement dit. Je cite la suite du texte (29) :

« *L'accentuation à l'intérieur du plan, cela peut être un* changement *de la tonalité lumineuse, ou un* changement *des personnages, ou un* décalage *de l'état émotionnel chez l'acteur, ou encore un* geste imprévu, rompant la continuité de la séquence, *ou bien, etc. Bref, cela peut être tout ce que l'on voudra, à condition, bien entendu, qu'*en interrogeant l'inertie du précédent déroulement de la séquence — *par une* nouvelle envolée, *une* nouvelle démarche, *un* nouveau tournant — *cette accentuation capte* d'une manière nouvelle *l'attention du spectateur.* »

C'est en ce sens seulement qu'Eisenstein parle d'articulations « *en leur qualité nouvelle — à la verticale* » — termes qui ne désignent en somme rien d'autre qu'une nouvelle pratique du montage (c'est-à-dire du temps) à l'intérieur du plan.

Par conséquent, relativement à l'opératoire temporelle du film et à l'articulation du sens par le montage, le photogramme du film parlant représente quasiment le même type de syncope que celui du film muet. Dans l'artifice révélateur de l'immobilité il fait apparaître ce que le film consomme, ce à quoi, si on peut dire, il marche : la matière de la représentation.

L'image photogrammatique, totalement visible, livrée à elle-même et surtout aux regards, manifeste ses schémas, les intentions graphiques et sémantiques qui la traversent, mais aussi autre chose qui ne veut plus rien dire et qui n'a presque plus de nom, et qu'Eisenstein assurément, comme tel, n'aurait pas vu d'un très bon œil — en admettant, ce qui est douteux, qu'il eût pu le voir sans s'exclamer « cela aussi j'y avais pensé ».

Cet « autre chose » qui n'apparaît qu'au photogramme, Roland Barthes l'appelle « troisième sens » ou « sens obtus ». Je renvoie donc encore une fois ici à ce texte décisif dont j'aimerais simplement prolonger la réflexion sur quelques points.

La notion de sens « obtus » introduite par Roland Barthes me paraît en particulier devoir être interrogée dans la mesure où la réflexion d'Eisenstein, si on peut dire, la récupère à l'avance dans une théorie où tous les éléments filmiques — et jusqu'aux effets mêmes du non-opératoire et du non articulatoire — ont été pensés en termes d'opératoire et d'articulatoire. Ainsi l'on peut garantir qu'avec la notion de « typage » Eisenstein avait d'une certaine façon réfléchi en termes de signification (de sens « obvie ») « l'obtusité » du sens. Comme en témoigne cette remarque : « *Les typages — toujours plus expressifs que la surface trop malléable et dénuée de résistance organique du visage de l'acteur professionnel.* » (23)

L'acteur professionnel en effet n'est rien d'autre que celui qui possède la technique de vider son corps pour le remplir de sens. Celui (l'expression est de Renoir) qui « construit un pont vers le spectateur » — activité obvie par excellence. La technique du typage suppose au contraire une certaine résistance au sens, une opacité du corps ou du visage utilisé. Une sorte de dialectique (dont seul le metteur en scène doit — on ne sait comment — maîtriser les effets : l'acteur ne travaille pas) entre l'évidence, la transparence de certains *effets de sens* produits par des « physiques » déterminés (tel qui « a l'air » bolchevik, ou tel qui a « une tête de réactionnaire ») et l'épaisseur *réelle*, obtuse, d'un être-là du corps (tel bolchevik — et non l'essence du bolchevisme — sur l'écran).

On peut donc dire que telle pratique relève implicitement d'une véritable théorie du sens obtus comme sol du sens obvie, inclus dans l'opératoire de la signification. Eisenstein n'avait évidement pas théorisé le processus en des termes aussi nettement dialogiques. Il prétendait plutôt pratiquer une sorte d'accommodement du corps et du sens, tenant compte d'une élasticité de l'un et de l'autre :

« *En général, au cours du processus du choix de l'acteur, il se produit une sorte de modulation entre le personnage conçu et son interprète. Le personnage esquissé s'intègre les traits de l'interprète concret. Et les traits de l'interprète commencent à se modeler selon la forme souhaitée par vous.* » (30)

L'important est cependant qu'Eisenstein ait su penser l'économie du sens dans le typage non pas en termes de dualisme idéaliste (un sens « dans le corps », transcendant au corps), mais en termes de dialectique matérialiste — qu'il ait pu penser à une sorte de *corps du sens*.

Lorsqu'Eisenstein dans ses films parlants se mit à utiliser de véritables acteurs (31) le problème de la fusion











(28) « Cahiers » n° 218.
(29) C'est moi qui souligne.

(30) « Cahiers » n° 225.
(31) Professionnels ou non, la question n'est pas là. De même que dans le muet il était arrivé qu'Eisenstein emploie comme typages des acteurs professionnels, de











du corps et du sens se posa pour lui de façon nouvelle : précisément parce que le corps de l'acteur véritable *se consume dans le sens.*

Le sens prit alors corps dans les films de S.M.E. (comme l'a bien vu Roland Barthes) dans une surenchère du jeu de l'acteur, dans un sur-déguisement, une dépense *excessive* de mimique. Il fallait bien que les acteurs en fissent trop (dans le sens de leur personnage, de leur masque), que l'expression soit mise en quelque sorte au carré, pour que se produisent dans le parlant où l'acteur est seul longtemps dans le plan, les effets de maitrise — scansion, rythmes, accents — auxquels le cinéma d'Eisenstein ne pouvait renoncer, même après qu'il s'était privé, en renonçant au montage court, du principal moyen de les exercer.

Dans les deux cas, c'est une sorte d'en-trop du corps (reste inexpressif dans le muet/accent sur-expressif dans le parlant) qui, bien que n'allant pas « dans le sens du sens », mais d'une certaine façon son propre chemin perpendiculaire au récit, est entièrement utilisé par Eisenstein, sinon rigoureusement théorisé, comme sol du sens et intégré dans son opératoire.

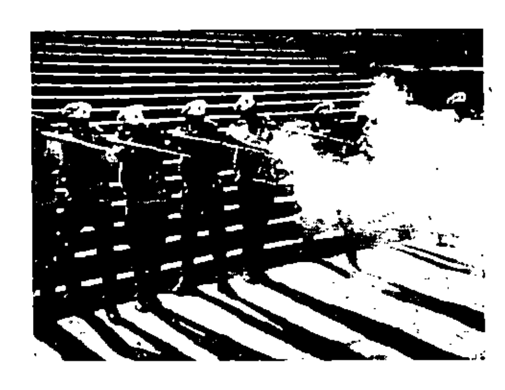
Car en s'interrogeant sur les méthodes qui pouvaient assurer l'économie du sens dans le plan et entre les plans d'une part, et d'autre part l'articulation opérante des plans entre eux (ou des différents moments d'une séquence), Eisenstein avait génialement compris la nécessité de faire intervenir à cet effet une véritable dépense d'énergie sexuelle. La théorie de l' « extase », et celle du montage comme attraction et conflit, admettent, entre autres, cet horizon :

« *Lorsqu'on veut obtenir du spectateur le maximum d'élan émotionnel, lorsqu'on veut le faire « sortir de soi-même », il faut que l'œuvre lui propose un « canevas » qu'il n'aura qu'à suivre pour parvenir à l'état souhaité. Le « prototype » le plus simple pour obtenir cette réaction imitative sera, bien entendu, un personnage qui, sur l'écran, agit en état d'extase, autrement dit un personnage en proie au pathétique, un personnage qui, dans un sens ou un autre, « est sorti de **lui-même** ».* (24)

Ou encore, à propos justement de la fameuse barbiche en pointe d'Ivan — emblème du sur-aigu, du troisième sens, du pastiche et du postiche : « *L'instant même de la* ***culmination*** *— ce moment extatique de la structure dramaturgique — une rupture se produit.* » (38) Aussi bien dans l'opératoire des plans isolés que dans celle du montage, Eisenstein reconnaissait donc quasi explicitement (barbiche « = » orgasme), bien qu'en termes psychologiques, le rôle du désir.

même dans le parlant il lui arriva d'employer des non-professionnels comme acteurs véritables (cf. l'enfant du Pré de Béjine).





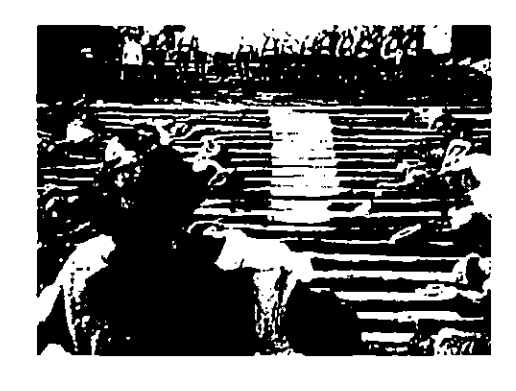
















« *C'* [le montage] *est probablement le plus haut degré possible d'approximation qui existe pour communiquer au spectateur l'idée et le sentiment de l'auteur dans leur plénitude, pour les lui communiquer avec cette « puissance de vérité physique »* [citation de Gorki] *avec laquelle ils s'imposaient à l'auteur aux instants de travail créateur et de vision créatrice.* » (20)

Il n'est donc pas certain dans cette mesure que l'examen du troisième sens ne doive d'abord être maintenu dans une problématique générale de l'articulatoire et du montage. Et rien n'empêche de penser qu'il constitue, non pas comme le dit Barthes, « le contre-récit même », mais au contraire les plus solides chevilles de ce récit.

Ce qui est sûr cependant, c'est que le photogramme (et lui seul), qui ne tient pas compte de cette fonctionnalité opérante du troisième sens, qui le « trahit », fait apparaître un texte « du désir demeuré désir », et avec ce texte quelque chose qu'Eisenstein n'était absolument pas en mesure de réfléchir. Pour des raisons d'ordre théorique (absence d'une théorie des pratiques signifiantes), rien n'était plus étranger à la réflexion de S.M.E. que l'idée d'un trouble dans la transitivité du processus signifiant — d'un en-trop du signifiant, d'un signifiant sans signifié. Si cette idée l'avait effleuré, ç'aurait été probablement sous la forme d'une mauvaise conscience formaliste : une culpabilité devant l'absence de signifié, la gratuité de l'œuvre.

Pour Eisenstein, les signifiants particuliers dans un film (par exemple, les images particulières) ne pouvaient renvoyer qu'à un signifié général, qui lui-même renvoyait à un ordre de la conscience et du vouloir-dire de l'auteur (l'artiste situant la pratique de son art « dans une orientation de classe donnée »). L'idée que des signifiants particuliers pouvaient renvoyer à une généralité *du signifiant* ne pouvait, et pour cause, l'effleurer. Dans le contexte théorique de son époque, c'est-à-dire connaissant Freud, S.M.E. pouvait en revanche savoir quelque chose (au moins intuitivement) du caractère « révélateur » des gestes de l'art dans leur arbitraire particulier. Intuition qu'il eut en effet, sous la forme d'une résistance dont donne la preuve sa méfiance vis-à-vis du photogramme.

Car plus que chez tout autre chez Eisenstein, où le travail et la science du langage articulé sont si profonds qu'ils ont été jusqu'à réfléchir une véritable pratique articulatoire de l'inarticulable, le texte photogrammatique est évidemment *analytique*. Il n'est pas dans notre propos d'étudier en détail ici ce qui y fait retour — homosexualité, pulsions sadiques, etc. : la séquence de *Potemkine* qui accompagne ce texte, en attendant, est assez « impudique » pour l'indiquer.

Sylvie PIERRE.

Photos Coll. Vincent Pinel









1930 - 1937

Sur trois livres

par Bernard Eisenschitz

Ivor Montagu. WITH EISENSTEIN IN HOLLYWOOD — a Chapter of Autobiography, including the scenarios of Sutter's Gold *and* An American Tragedy. *Seven Seas Publishers, Berlin (DDR),* 1968.
Harry M. Geduld and Ronald Gottesman, editors. SERGEI EISENSTEIN AND UPTON SINCLAIR : THE MAKING AND UNMAKING OF QUE VIVA MEXICO ! *Thames and Hudson Ltd. London ; Indiana University Press, Bloomington (Indiana) ;* 1970.
MEKSIKANSKIE RISOUNKI EISENSTEINA / LES DESSINS MEXICAINS D'EISENSTEIN. Choix de Inga Karetnikova et Naoum Kleiman, préface de I. Karetnikova. Sovietski Khoudojnik, Moscou, 1969.

Parce que les deux ans et demi passés par Eisenstein hors de l'URSS sont d'une importance primordiale dans son évolution, ils ont été le prétexte de quelques-unes des théories et idées reçues les plus persistantes sur lui. Soit les témoignages sur cette période contribuent à la légende d'une découverte de la religion, de la confirmation des théories eisensteiniennes dans une conception quasi-mystique de l'extase ; soit apparaît la figure d'un Eisenstein désertant l'URSS en phase de durcissement politique pour céder aux tentations de l'industrie hollywoodienne, etc. Trois livres récemment parus donnent quelques éléments pour la recherche sur ces trente mois occidentaux. Les notes qu'ils ont inspirées ne prétendent qu'à donner quelques indications dictées ou suggérées par leur lecture, et non à reconstituer un résumé de cette étape biographique dans sa continuité et sa diversité.

I

En avril 1929, le XVI[e] Congrès du PC(b)US adopte la variante « optima » du premier plan quinquennal. Celle-ci, qui rend son application obligatoire dans toutes les conditions, a deux conséquences directes sur le travail d'Eisenstein. Une conversation rapportée en 1939 par Alexandrov et citée par Leyda (« Kino », p. 268-269) en rend compte :

« Un jour qu'Eisenstein et moi donnions un cours aux étudiants du GTK, le portier arriva en courant dans la salle et nous dit que le camarade Staline était au téléphone et nous demandait. Nous fûmes au téléphone en un instant.

— Excusez-moi d'interrompre votre travail, dit Joseph Vissarionovitch. Je voulais vous parler, camarades. Quand auriez-vous un moment libre ? Est-ce que deux heures demain vous conviendrait ?

L'idée que nous, jeunes cinéastes soviétiques, allions voir le grand chef du peuple, lui parler personnellement, nous remplissait d'excitation et de joie.

Le lendemain, à deux heures précises, nous étions introduits dans le bureau du camarade Staline, où nous trouvions aussi les camarades Molotov et Vorochilov. Nous fûmes accueillis avec chaleur et bonté. Une discussion détendue s'engagea.

Avec une grande sensibilité, Joseph Vissarionovitch nous donna ses commentaires critiques sur La ligne générale. *Puis il passa à la question générale de l'art cinématographique.*

— La signification du cinéma soviétique est très grande — et pas seulement pour nous. A l'étranger, il existe peu de livres au contenu communiste. Et nos livres sont rarement connus là-bas, car on n'y lit pas le russe. Mais tout le monde regarde attentivement les films soviétiques et tout le monde les comprend. Vous n'imaginez pas, vous cinéastes, quel travail responsable est entre vos mains. Portez une attention sérieuse à chaque acte, chaque parole de vos héros. Souvenez-vous que votre travail sera jugé par des millions de gens. Il ne faut pas inventer des images et des événements en restant assis dans un bureau. Il faut les prendre de la vie — apprendre de la vie. Laissez la vie vous apprendre !

Après un bref silence, Joseph Vissarionovitch continua :

— Pour estimer ceci convenablement, voyez-vous, il faut connaître le marxisme. Il me semble que nos artistes montrent encore une connaissance insuffisante de la grande force du marxisme.

Le camarade Staline parla vigoureusement de la connaissance que les maîtres de l'art cinématographique soviétique avaient de l'œuvre de Marx...

Le camarade Staline montra de l'intérêt pour les questions de la technique cinématographique. Sachant que nous préparions un voyage en Amérique, Joseph Vissarionovitch nous dit :

— Etudiez en détail le cinéma sonore. Ceci est très important pour nous. Quand nos héros découvriront la parole, la force d'influence des films augmentera énormément.

Vers la fin Joseph Vissarionovitch parla à nouveau de La Ligne générale, *en nous conseillant de changer le finale.*

— C'est la vie qui doit vous amener à trouver la fin cor-

recte pour le film. Avant d'aller en Amérique, vous devriez voyager à travers l'Union Soviétique, tout observer, l'assimiler et tirer vos propres conclusions sur tout ce que vous voyez.

Et il donna des ordres à l'administration du cinéma pour organiser pour nous un voyage dans les nouveaux projets de construction... Nous regrettions sincèrement que la conversation avec le camarade Staline n'ait pas eu lieu avant la réalisation de notre film. Ç'aurait été un film très différent... »

Nous ne connaissons pas la version donnée par Eisenstein de cette rencontre (il parle seulement à Ivor Montagu des « *yeux couleur de miel* » de Staline), à la suite de laquelle un « *semi-épilogue pathétique* » (lettre à Léon Moussinac) est ajouté au film (désormais *L'Ancien et le nouveau*, pour éviter toute assimilation avec la ligne du Parti). Tourné dans le nord du Caucase et à Rostov (Ukraine), c'est « *un épilogue banal sur l'alliance des ouvriers et des paysans, qui aurait pu être attaché à n'importe quel film* » (Leyda).

Le voyage en Occident, lui aussi, a une motivation directement liée à la politique soviétique — au même titre que les films d'Eisenstein après *La Grève*, au même titre que sa mise en scène de « La Walkyrie ». Et le politique, après les intermèdes européen et hollywoodien, interviendra directement au cours de la réalisation et de la débâcle du projet mexicain.

Le premier plan quinquennal impliquait que cessât la dépendance de l'URSS à l'égard des pays capitalistes, en particulier pour le matériel cinématographique. Celui-ci, dit Montagu, était importé d'Allemagne pour la pellicule (Agfa) et de France pour les caméras (Debrie). Le problème se trouvait compliqué par la révolution technique qui venait de bouleverser les cinémas capitalistes : « *A présent l'industrie du cinéma soviétique devait fabriquer ses propres caméras, sa propre pellicule et l'équipement qu'il lui fallait. (...) Une telle entreprise ne peut pas être interrompue tout à coup en cours de route et transformée pour le cinéma sonore. Et il ne sert à rien de faire un film sonore, avec un matériel importé spécialement, si tous les écrans sont encore muets et qu'on ne peut le montrer nulle part. Aussi la transformation dut attendre quelques années en URSS.* » (Montagu.)

Eisenstein était donc envoyé en éclaireur, mission facilitée par les diverses offres qu'il avait déjà reçues (de Fairbanks, puis de Schenck) pour travailler à Hollywood, par sa réputation exceptionnelle, par les rapports réguliers entre Moscou et Berlin (sa première étape, visitée entre 1926 et 29 par Eisenstein lui-même, et par Esther Choub, Vertov, Poudovkine). Il était sous-entendu qu'Eisenstein, Alexandrov et Tissé trouveraient du travail à l'étranger, ce qui leur permettrait d'entreprendre le voyage avec un minimum de devises : 25 dollars par personne, alors que le séjour devait durer un an. « Rejoindre et dépasser » précise le but de l'expédition, où l'aspect technique devait primer sur l'idéologie (« *Tout... fait du domaine mort en apparence de la technologie le lieu d'un progrès brillant, constant et ininterrompu, le lieu d'incessantes victoires* », parmi lesquelles il donne en exemple les actualités). La référence explicite du texte, qui indique autour de quelles préoccupations put s'organiser le voyage, et par la suite se décider son interruption, est un discours tenu par Staline en février 1931 :

« *On demande parfois s'il ne serait pas possible de ralentir un peu les rythmes, de retenir le mouvement. Non, ce n'est pas possible, camarades ! Il n'est pas possible de réduire les rythmes ! Freiner les rythmes, cela signifie retarder. Mais les retardataires se font battre. Et nous, nous ne voulons pas être battus. Non, nous ne le voulons pas ! (...)* La technique en période de reconstruction décide de tout. »

A l'« épreuve du choix libre », déterminante pour un artiste socialiste, Leyda ajoute une autre motivation subjective probable pour Eisenstein : le désir de connaître le monde capitaliste avant d'aborder concrètement son projet du *Capital*. « *La proclamation de ce que je vais filmer* Le Capital *de Marx n'est nullement un truc de « réclame »*, écrit-il à Moussinac en 1928. « *Je crois qu'en cette direction se trouve la direction du film à venir (ou bien dans l'écranisation de l'Idée du Christianisme au point de vue bourgeois !).* »

II

Dans son « chapitre d'autobiographie », Ivor Montagu consacre plusieurs pages au congrès de la Sarraz. Il y décrit Eisenstein immédiatement adopté par l'avant-garde européenne, mais bouleversant les conceptions de celle-ci par les fondements politiques de son avant-gardisme et par son agressivité contre les demi-mesures et les compromissions en matière de cinéma : « Pick et Pabst » devient un des termes de mépris favoris des congressistes.

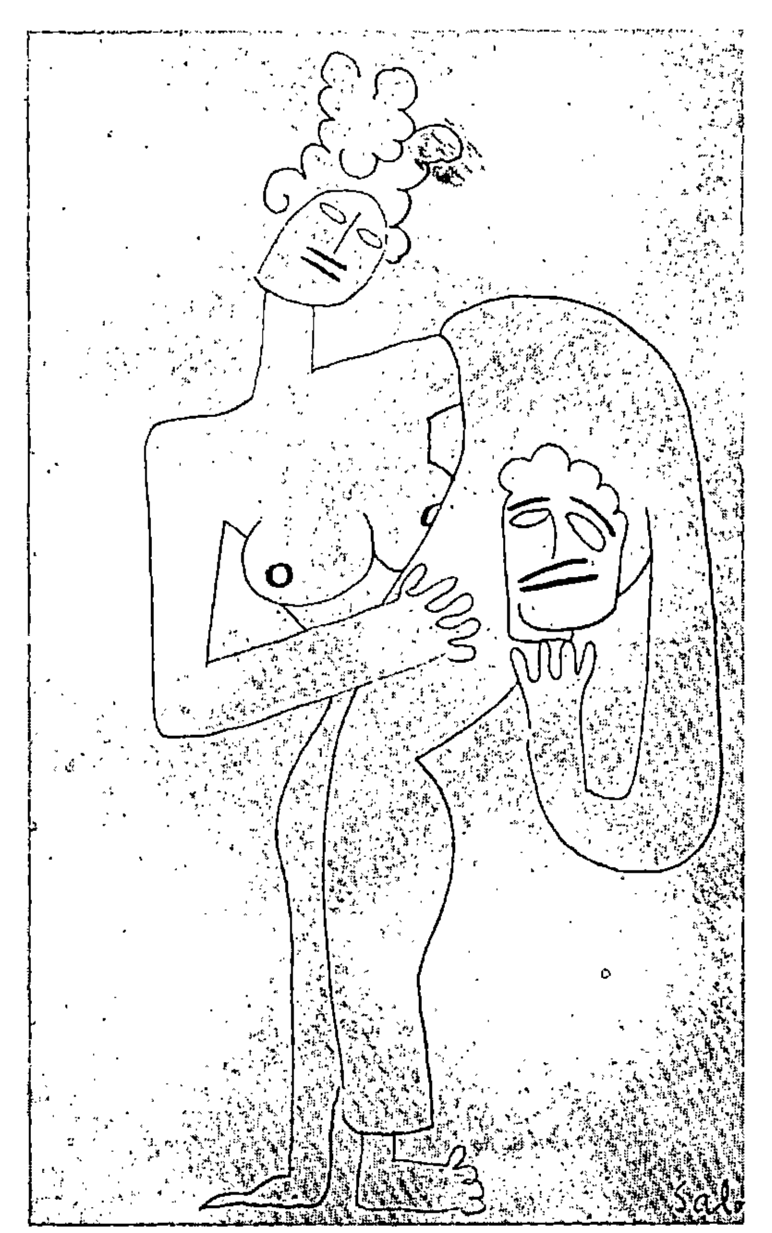
Ayant quitté l'URSS le 19 août 1929, Eisenstein arrive aux Etats-Unis le 12 mai 1930 (1).

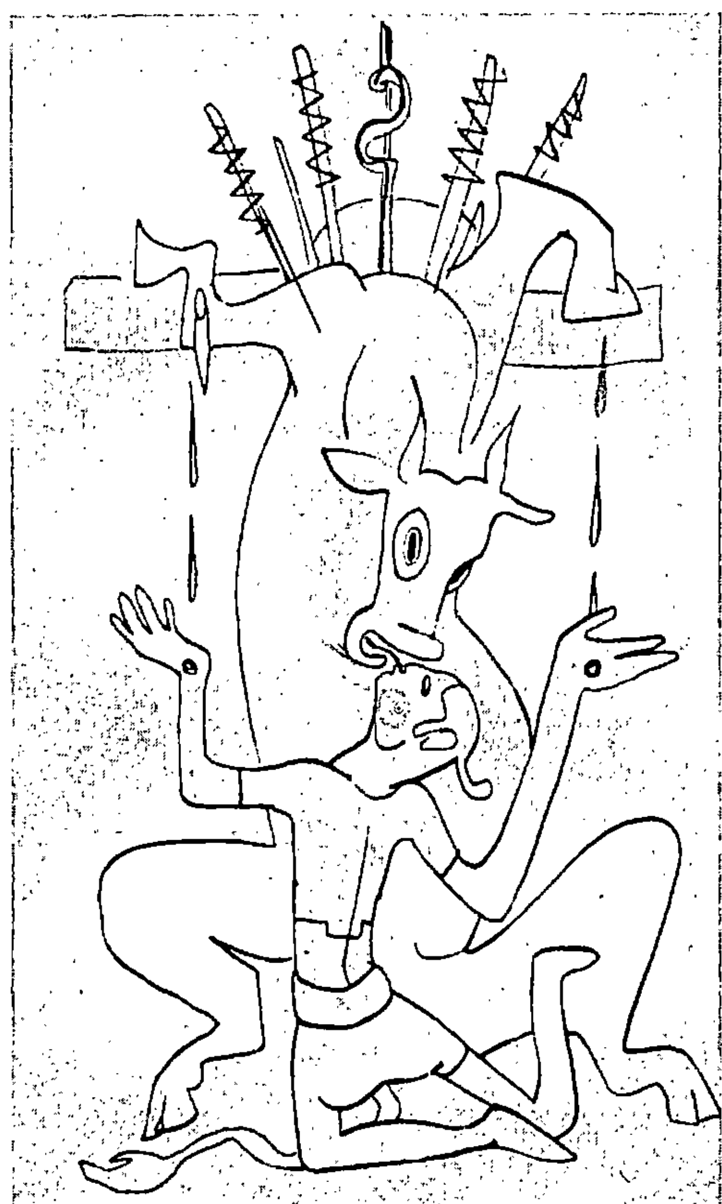
Lors de la préparation du voyage, Eisenstein écrivait à Moussinac : « *Les USA ne m'intéressent pas le moins du monde du côté hollywoodien ! je veux voir le pays ! et puis la technique tonnante.* » Mais tous ses articles, avant et après 1930, sur le cinéma américain, indiquent clairement le contraire. Hollywood, pour le jeune cinéma soviétique plus encore que pour l'Europe, avait été l'origine de toute une nouvelle forme de culture (cf. « Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait », passim), liée à une mythologie dont, pour E., l'« épreuve économique », le krach survenu alors qu'il se trouvait à Berlin, fut la première fêlure. L'attitude d'Eisenstein à Hollywood, à la fois tactique, ironie de visiteur averti, joie de rêve réalisé, est assez loin de ce que pouvait être celle d'un intellectuel français ou britannique. Montagu écrit par exemple : « *Les Européens ont toujours eu le sentiment qu'il y avait quelque chose de comique et d'assez peu digne dans le Hollywood des grands jours. Nous pouvions arriver, tels des mouches aventureuses prêtes à s'engraisser sur le riche cadavre que nous attendions, et puis, si quelque chose tournait mal, nous pouvions toujours rentrer et faire rire au dépens des faiblesses de nos hôtes.* » L'épreuve « sociologique » devait confirmer l'effondrement du mythe.

Geduld et Gottesman, dans leur introduction à « The Making and Unmaking of *Que viva Mexico !* » (choix de lettres de U. Sinclair, Eisenstein, etc.) ont beau dire que « *l'histoire d'Eisenstein à Hollywood est la vieille fable bien connue de l'artiste et des philistins* », il n'en reste pas moins que Hollywood était à l'époque le lieu où se trouvaient réunis, dans leur écrasante majorité, les talents littéraires de langue anglaise. Par ailleurs, E. était peu intéressé à les rencontrer, tenant davantage à parler avec des techniciens : ainsi une conférence à l'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, où intervint l'opérateur de *The Big Trail*, Arthur Edeson, lui inspira un article terminé au Mexique, « The Dynamic Square » ; devant l'indifférence à ses conceptions sur le cinéma sonore, il s'y tournait vers les problèmes du grand écran. Hollywood reste le lieu de la rencontre avec Chaplin, Sternberg, Dietrich, Garbo, Berthold et Salka Viertel, Disney, King Vidor, Fairbanks et Pickford, Buñuel.

La théorie suivant laquelle rien d'Eisenstein n'aurait jamais pu plaire à Hollywood se heurte à une réalité évidemment bien plus complexe. On ne peut guère soupçonner SME de naïveté en face des nababs de Hollywood. Pour lui, qui avait très vite reconnu dans le cinéma un des meilleurs exemples de l'appareil répressif américain (« *la liberté qui préside au cinéma américain en dehors de toute censure est pire que tout esclavage* »), il s'agissait d'utiliser les

(1) Sur les mois du séjour en Europe, on se reportera principalement aux mémoires de SME (2e partie du volume I des Œuvres Choisies, paru en volume en allemand : « Stationen »), à la biographie de Marie Seton (d'un point de vue purement informatif), et, pour Berlin, au numéro 3 (1967) de « Film Wissenschaftliche Mitteilungen » ; pour Paris, au témoignage de Mitry et surtout à celui de Moussinac dans leurs livres respectifs.





contradictions internes de l'industrie : il s'agissait de savoir ce que chacun pouvait tirer de l'autre. Ces contradictions finirent justement par se retourner contre lui et il put conclure à son *« refus organique et modeste de créer dans des conditions sociales différentes et dans l'intérêt d'une autre classe »*.

Dans ces conditions, l'échec à Hollywood était-il inévitable ? Montagu énumère une série de causes, dont chacune aurait sans doute été suffisante. Les erreurs dues à Eisenstein et son petit groupe avaient été nombreuses. Venu en Californie pour étudier le cinéma sonore, Eisenstein y avait une réputation fondée sur des films qui semblaient spécifiquement muets (puisque l'arrivée du parlant s'accompagna d'une régression massive de l'élément montage, là comme partout). La rapidité de l'évolution technique de l'époque joua aussi son rôle : à côté de la généralisation accomplie du son se posaient aussi les problèmes de la couleur (momentanément mis en veilleuse) et le surgissement éphémère d'expériences de grand écran (par exemple *The Big Trail*).

L'impossibilité pour Eisenstein, Alexandrov et Montagu d'aborder et de traiter « An American Tragedy » à la fois conséquemment (*« en faire du Zola »*, écrit E. à Moussinac) et d'une manière acceptable pour la Paramount était si flagrante que Montagu estime que Lasky n'avait pas lu le livre au moment où il le leur proposa. La raison donnée pour la rupture du contrat fut la violente campagne déchaînée contre Eisenstein par le major Frank Pease, et reprise à leur compte par certaines organisations patriotiques et par le parlementaire Hamilton Fish : mais cette raison ne fut sans doute pas déterminante, l'anticommunisme étant alors, à en croire Montagu, moins pathologique et moins généralisé qu'une ou deux décennies plus tard. L'origine de la rupture semble bien avoir été antérieure à l'arrivée même des soviétiques en Californie, puisqu'il faut la chercher dans un des phénomènes en apparence les plus futiles de Hollywood, la rivalité au sommet des compagnies entre différentes « familles » ou génération (qui causa aussi vers la même époque l'échec de la dernière réalisation de Stroheim, *Walking Down Broadway*) ; dans le cas de la Paramount entre Lasky, chef de la production, qui avait engagé l'équipe Eisenstein, et B.P. Schulberg, responsable pour la côte Ouest.

III

Marie Seton avait fait une recherche assez complète sur le projet mexicain, dans l'optique d'une interprétation du film basée sur la notion d' « extase », qui aurait été développée par Eisenstein lors de son séjour dans les pays capitalistes au contact... de la religion. Cependant elle avait

insisté, à juste titre, sur les rapports entre Eisenstein et Upton Sinclair, rapports rien moins que lucides — jusque dans les lettres que Sinclair envoyait à la biographe en 1950 — et les avait assez bien définis. Dans son style naïvement psychologiste, elle avait expliqué pourquoi l'entreprise en elle-même était vouée à l'échec : amateurisme sur le plan de la production, méconnaissance totale du cinéma de la part de Sinclair, impréparation filmique et géographique de l'équipe, entente impossible entre les trois Soviétiques et le beau-frère directeur de production de Sinclair. Pour ds raisons multiples et évidentes, le vecteur politique de l'échec du projet lui avait échappé.

Il est assez divertissant — mais sans grand intérêt — de voir de lettre en lettre monter le ressentiment parfois justifié de Sinclair et de sa femme, jusqu'à leur aversion totale et aveugle pour Eisenstein et la Russie, une fois la rupture consommée. Le grand mérite de « The Making and Unmaking of *Que viva Mexico !* » est de fournir quelques éléments pour une reconstitution de ce rôle du politique ; reconstitution que nous tentons ici très schématiquement.

Dès le début du projet mexicain, l'importance des conséquences de la Dépression y apparaît grande ; le 23 octobre 1931, Sinclair dresse à Eisenstein un tableau apocalyptique de la situation mondiale :

« *Un professeur d'économie a fait savoir à un groupe d'hommes d'affaires de la ville qu'à son avis il n'y aurait pas de banques ouvertes après le 1er janvier. J'ai lu dans le « New York Times » hier que le chancelier allemand avait convoqué les journalistes et leur avait expliqué que la couverture-or de la Reichsbank était tombée à 28 %, ce qui était le chiffre le plus bas de l'histoire d'Allemagne. Cela signifie que l'Allemagne peut se déclarer en banqueroute d'un jour à l'autre ; et si cela se produit, cela signifie très certainement que la Bank of England devra fermer. Je viens de lire un article d'un expert financier, discutant de la quantité d'or que les Etats-Unis peuvent perdre sans un effondrement bancaire, et il fixe le maximum absolu à un milliard et demi. D'après le « New York Times », six millions et demi ont été expédiés dans les trois dernières semaines. Il y a eu une crise il y a quelques jours, et elle n'a été évitée que parce que Hoover a obtenu que les grandes banques engagent un fonds d'un demi million pour protéger des banques en difficulté par la faute des Européens qui liquident des stocks américains pour obtenir de l'or. A propos de cette crise, je lis dans « Outlook » de cette semaine, de leur correspondant de Washington :* « Au moment où il a été poussé à la déclaration pour le moratoire original, il a été averti qu'à moins d'une action rapide pour mobiliser les ressources en crédit de la nation, nous pourrions affronter une panique pire qu'aucune de l'histoire récente. Nous savons, de l'autorité d'un haut officiel du trésor, que pendant les trois jours où les financiers de Wall Street ont fait la navette entre New York et la Maison Blanche, on doutait sérieusement que rien pût être sauvé du désastre. »

Voici la situation dans laquelle vous pensez continuer à dépenser de l'argent sans limites, et sans consulter personne, sinon votre propre vision d'un film. (...) Je pense qu'au moment où vous reviendrez à Hollywood les grosses affaires se seront arrêtées en Amérique. »

La prolongation du tournage prenait ainsi dans l'esprit de Sinclair des proportions catastrophiques. Le contrat original du 1er décembre 1930 avait fixé le budget à 25 000 dollars ; la somme même témoigne de l'incompétence totale de Sinclair et d'Eisenstein en matière de budget. Dès le début, cette somme était doublée par accord mutuel. L'effort d'Eisenstein devait consister à faire admettre l'utilisation de cette somme pour le tournage seul, sans mettre de côté une dizaine de milliers de dollars pour la finition (montage et sonorisation) à Hollywood. Sinclair pensait lui-même en juin 1931 que le film coûterait environ 70 000 dollars, soit la moitié de *Tabu*, autre production indépendante. *White Shadows in the South Seas* (*Ombres blanches*), pour 275 000 pieds tournés, avait coûté 350 000 dollars.

Eisenstein tournait économiquement : vers la fin de 1931, Sinclair déclare aux investisseurs que rarement une équipe a travaillé aussi bon marché. Le métrage impressionné (175 à 180 000 pieds au total) représente une quantité normale pour un long métrage sonore : pour *Octobre* (tourné à 16 images/seconde), 225 000 pieds avaient été impressionnés ; Eisenstein considère un rapport de un à dix comme un minimum suivant les standards russes. Montagu fait remarquer que Tissé ne pouvait pas voir ses rushes (développés à Hollywood), et était donc obligé de tourner davantage ; et que le tournage, en dehors du plan, d'événements et de lieux rares, était en définitive une mesure d'économie. Il semble donc à peu près sûr qu'il ne s'agissait que d'un seul film, et non, comme l'affirma sans cesse Sinclair par la suite, d'une contrepartie cinématographique du « Ring » wagnérien.

Dès l'arrivée de la petite équipe à Mexico, Sinclair, dont l'habitude est d'écrire ses romans à partir de synopsis détaillés, envoie à Eisenstein (qu'il n'a rencontré que deux ou trois fois) des suggestions assez ridiculement hollywoodiennes, avec de plus toutes les retenues et les prudences déjà impliquées par le contrat : « *En considération de sa promesse* (de S.M.E.) *que le film sera non-politique, et digne de sa réputation et de son talent...* » Ce point de l'apolitisme est d'ailleurs lié à une ferme conviction chez Sinclair, qui écrit par exemple à Monosson, chef d'Amkino (branche américaine de Sovkino) :

« *Il me semble évident que quand un homme entreprend de faire un film pour un gouvernement, il ne sera pas libre de suivre ses propres idées comme il le sera en faisant au Mexique un film traitant de la civilisation des Indiens aztèques primitifs.* »

Cette idée (pour la première fois, Eisenstein a les mains libres) reparaît et est utilisée par Sinclair pour promouvoir le film auprès d'éventuels financiers et de journalistes. Le 16 novembre, il défend contre Eisenstein Edmund Wilson, qui l'avait exprimée dans un article, et mentionne « *l'anecdote suivant laquelle vous auriez fait de Trotsky le héros* (sic) / d'Octobre, *qu'au moment où le film était terminé survint la rupture avec Trotsky, et que vous avez été obligé de mutiler le film et d'en éliminer le héros* ».

Sur la question de la « liberté de l'artiste », Eisenstein répond par une lettre « *très violente* » adressée à Monosson qui la transmet au journal qui avait publié le texte de Wilson (« The New Republic » dans la correspondance, « The Nation » d'après Seton). Cette longue lettre, une des plus importantes du dossier *Que viva Mexico !* n'est pas même mentionnée par Geduld et Gottesman. Pourquoi ?

« *Nous, artistes soviétiques, qui ne sommes contraints par personne, nous nous faisons un devoir et c'est notre ambition suprême d'exposer par les arts et d'exprimer dans nos films les problèmes, sujets et thèmes importants et essentiels pour l'expansion et le développement de notre république d'ouvriers et de paysans...*

En accomplissant cette tâche, il peut en vérité arriver, comme le dit Mr Wilson, que le souci d'efficacité « puisse contraindre à la précipitation et gêner un artiste » *et* « qu'une foi politique qui demande toujours des fables pour exprimer sa morale ait un aspect ingrat ». *Mais cela veut seulement dire que nous n'avons pas encore réussi à dompter complètement le cheval sauvage du cinéma — le Pégase fou — qui conduit le cinéaste hors de Russie... vers un pur enfer !... et nous n'avons pas honte de confesser que ce n'est pas seulement en raison de notre incapacité à maîtriser complètement l'expression de l'art du cinéma que le problème social ou la « foi rigide » broie quelquefois la fragile beauté de l'esthétique du cinéma.*

Même une défaite sur cette route signifie infiniment plus que beaucoup de victoires sur la route glorieuse des recettes accumulées. (...)

Mr Wilson a fait montre d'une connaissance exacte de la quantité de pellicule tournée et de la quantité de pellicule que notre plan prévoit pour le film mexicain. Il aurait été aussi utile qu'il applique son don des mathématiques à dé-

couvrir l'âge que nous avons. Nous ne sommes plus des petits garçons qui s'évadent de chez eux pour voir des Indiens se ficher des plumes dans les cheveux ou des cannibales se passer des anneaux dans le nez. » (Seton, éd. fr., p. 445-446.)

Sinclair, lui, est tiraillé entre sa volonté passionnée de faire aboutir le projet (le 2 décembre, en pleine crise avec Amkino et les investisseurs, il rachète les droits du projet à sa femme) et ses idées stéréotypées sur ce que le film devrait être. Désespéré par des rencontres de couloir à la Metro, il écrit le 3 septembre : « *Vous faites le genre de film dont Hollywood ne veut pas, et vous allez rencontrer toutes les difficultés possibles. (...) Maintenant vous avez ce qu'il faut à Hollywood, un film mexicain avec une histoire — c'est-à-dire votre matériel de l'hacienda* » (l'épisode *Magney*). Il parle à Monosson d'un film « *sans suite* ». Il est ainsi probable que la clause du contrat selon laquelle E. devait « *diriger la réalisation* » (sous-entendu : pas le montage) aurait joué de toute façon. Mais l'intervention d'Amkino, puis des autorités soviétiques, correspondant au durcissement du régime au cours du premier plan quinquennal (accentué, dans ce cas, par l'obsession de l'émigration des artistes) fut importante dans le sort fluctuant du projet, tout comme le fait qu'Eisenstein avait perdu le contact avec l'évolution de son pays au cours du séjour à l'étranger. A propos d'un possible financement soviétique, il écrit : « *Je n'ai pas de relations directes. Maïakovski mon ami est mort — il aurait pu faire beaucoup. Mais ainsi les gens sont nouveaux et je ne les connais pas.* » Et, à la fin de l'année 1931 : « *Nos attitudes mentales et émotionnelles ne sont pas très joyeuses, parce que de jour en jour nous recevons les télégrammes les plus affolés d'une mère, sœur, femme ou secrétaire — et pas une ligne du côté officiel pour dire que quelque chose va dans un sens positif !* »

Le directeur d'Amkino, Monosson, qui se définit un jour devant Chaplin comme « *pas exactement* » un communiste, mais plutôt « *un conservateur soviétique* », réagit tout d'abord habilement aux problèmes survenus entre Eisenstein et Sinclair, proposant à ce dernier un investissement important d'Amkino, mais seulement dans la finition du film, et lui suggérant plus de fermeté envers le réalisateur.

Mais Monosson est remplacé en novembre par Victor F. Smirnov, représentant la nouvelle ligne du cinéma soviétique et son directeur, Boris Choumiatski. Celui-ci eut pour mission l'industrialisation du cinéma soviétique, parallèlement aux autres branches de la production ; son but était d'en faire une réplique supérieure de Hollywood. Mais la ligne idéologique du cinéma resta tout au long de sa direction (1930-1937) dictée par les instances politiques supérieures.

La suspicion envers Eisenstein coïncida avec le début de la période des purges. Dès le 26 octobre, Sinclair était intervenu auprès de Staline en lui demandant d'intercéder pour le père de Fred Danashew, qui était chargé du négatif du film mexicain à Hollywood. Anatoli Danachevski était revenu en URSS en 1923-24 après avoir travaillé à Hollywood. Arrêté, il était accusé d'avoir été payé pour revenir en Russie y saboter l'industrie du cinéma. Dans leur livre écrit en 1925 sur le cinéma soviétique, Marchand et Weinstein écrivent : « *Une grande part de l'amélioration remarquable de la production du Goskino revient à Danachevski, le vice-directeur technique, qui, pendant de longues années avait dirigé en Amérique la fabrique Griffith* ».

Le 21 novembre, Staline répond par un télégramme célèbre, révélateur de la psychose du sabotage et de la trahison apparue lors de l'essor du mouvement kolkhozien : « ... *le matériel que nous avons, me semble-t-il, ne parle pas en faveur de Danachevski. Si vous insistez, je peux demander l'amnistie devant la haute-cour. Eisenstein perd la confiance de ses camarades en Union Soviétique. Il est considéré comme un déserteur qui a rompu avec son propre pays. Je crains que les gens ici ne s'intéressent bientôt plus à lui...* »

Sinclair, prompt à défendre sincèrement Eisenstein devant tous de l'accusation de désertion — et avec des arguments fondés, les lettres d'E. à Moussinac et à Sinclair l'attestent — sera tout aussi rapide, une fois la rupture intervenue, à reprendre ces accusations à son compte. Il y ajoutera celle de perversion sexuelle, lancée par son beau-frère, Hunter Kimbrough (qui suit le tournage), en réponse à Eisenstein qui dénonçait son ivrognerie.

Dès son arrivée, Smirnov annonce à Sinclair son intention d'utiliser les renseignements qu'Eisenstein lui enverra pour dissiper les rumeurs qui circulent à Moscou. Huit jours plus tard, rien n'ayant été fait, Smirnov bloque l'argent du contrat d'Amkino, provoquant une nouvelle crise entre Eisenstein et Kimbrough, et un voyage de ce dernier à Pasadena pour rendre compte à Sinclair, qui lui fait désormais une confiance totale : avant même son arrivée, il lui donne par écrit pleins pouvoirs sur le film.

Dès lors la relation triangulaire du conflit (Sinclair+Kimbrough ; l'équipe Eisenstein ; Amkino) se réduit : d'une part l'équipe, qui continue le tournage tant bien que mal, de l'autre les autorités soviétiques, qui ne s'intéressent plus au film, contribuent à l'exaspération de Sinclair et déterminent en fin de compte les mesures qu'il prend. Ce n'est plus Smirnov, mais Peter Bogdanov, chef d'Amtorg (légation commerciale soviétique aux U.S.A.), qui confirme que l'investissement soviétique est bloqué, provoquant l'arrêt du tournage. Il suggère qu'Alexandrov reste en arrière pour terminer le film et télégraphie à Eisenstein : « *Désirons votre retour le plus rapide à Moscou* ». Le même jour, Sinclair déclare qu'il abandonne toute responsabilité envers Eisenstein.

La suite (c'est la meilleure partie du livre : « The Unmaking of *Q.v.M.* ») ne concerne plus qu'indirectement Eisenstein, désormais définitivement muet. Les autorités soviétiques ne tenaient pas à une brouille avec Sinclair, de longue date « un ami de l'URSS ». Quant à lui, une remarque de Mrs Sinclair à Montagu, aussi caricaturale soit-elle, permet d'évaluer son libéralisme et de comprendre par la suite son anticommunisme : « *Vous savez, Mr Montagu, quoi qu'il arrive à la Révolution russe, elle nous a merveilleusement aidés, Upton et moi, dans notre propagande* ». Les démarches d'Eisenstein pour pouvoir monter le film à Moscou ; l'animosité atteinte dans les rapports entre Sinclair, Eisenstein, les autorités soviétiques, et les admirateurs américains d'Eisenstein (qui déclenchent une violente campagne contre Sinclair) ; les excès verbaux de celui-ci envers le cinéaste ; la réalisation, à partir du matériel tourné, de petits films par des monteurs hollywoodiens (*Thunder Over Mexico*, correspondant à l' « *histoire de l'hacienda* », est produit par Sol Lesser et monté par Harry Chandlee, Donn Hayes et Carl Himm) ; tout cela fait partie de la biographie de l'écrivain plus que de celle d'Eisenstein.

IV

Geduld et Gottesman, qui ont basé leur livre sur le libre accès aux archives Sinclair, prennent implicitement parti, par un savant montage où la chronologie est *à peine* dérangée et les omissions *quasiment* insignifiantes, contre l'extravagance d'Eisenstein en face du raisonnable Sinclair. Près de 190 lettres donnent le point de vue de ce dernier, une quarantaine celui d'Eisenstein. Presque aucune allusion n'est faite au matériel déjà publié concernant son séjour et ses sentiments (à l'exception d'une lettre pathétique à Salka Viertel, reproduite). Les lettres à Sinclair ne sont guère personnelles, les deux synopsis reproduits purement motivés par la censure mexicaine et la recherche de financiers. A les lire on peut se demander, comme un des investisseurs, si, « *étant tombé amoureux de la nouveauté du Mexique, il ne commettrait pas l'erreur d'utiliser les types avec lesquels le public de cinéma est familier* » (ce qui provoque une réponse furieuse d'Eisenstein). Les témoignages les plus personnels sont de l'ordre de la malveillance (sans doute lucide) : « *Il sait que les temps sont durs mais il ne s'intéresse en rien aux difficultés des autres, tant qu'il a l'argent pour finir le film comme il veut le faire* » (Kimbrough, 23 juin).

On a noté (cf. Yourenev ; l'introduction de Geduld donne une énumération à peu près exhaustive) les racines biographiques de l'attachement d'Eisenstein pour le Mexique, qu'il avait visité, venant de New York, avant même son arrivée en Californie. En novembre 1930, il refuse un contrat japonais (on sait ce que le Japon représentait pour lui) pour l'association, beaucoup plus incertaine, avec Upton Sinclair. La découverte du livre d'Anita Brenner « *Idols Behind Altars* », les discussions avec un libraire hollywoodien (qui lui vend « Le Rameau d'or » de Frazer) ancien compagnon de Pancho Villa, la fascination pour les épisodes mexicains de John Reed et d'Ambrose Bierce, sont quelques étapes vers le projet mexicain dont il a été rendu compte par Eisenstein lui-même, dans ses « Souvenirs » écrits au cours des années quarante. Mais ce sont surtout les dessins, contemporains du tournage, qui précisent la dominante érotique qui avait surdéterminé la révélation du Mexique comme « *lieu d'élection* » (Seton). Ils le font mieux que les rushes, pour des raisons évidentes — leur but intime, leur caractère automatique : bloqué à la frontière à Laredo (février 1932), il dessine en une nuit la série de « Macbeth », qui compte deux cents dessins. Caractère qu'ils partagent avec les mots écrits à sa mère et jamais envoyés, dont Seton cite un ou deux exemples.

S'il faut se garder de confondre la découverte du Mexique par E. avec celle du rituel religieux (on sait que celle-ci avait chez lui des racines beaucoup plus lointaines), c'est au Mexique que s'entrelacent, sinon pour la première fois, en tout cas définitivement, rites religieux et érotiques. Les dessins sont l'idéogramme de cette découverte, et ne servent presque jamais, comme à l'époque de *Newski* et d'*Ivan*, à des études de cadre ou de typage : rares sont ceux qui correspondent à des épisodes précis du matériel qui a été tourné. Au Mexique moins encore qu'ailleurs, les fameux dessins pornographiques d'Eisenstein ne marquent de rupture — thématiquement, graphiquement — avec la production avouée. On verra dans le livre « Dessins mexicains d'E. », à des titres divers, les planches 5, 26, 41, 42, 45, 64, 75, 76, 77, 85, 86, 105, 127, etc.

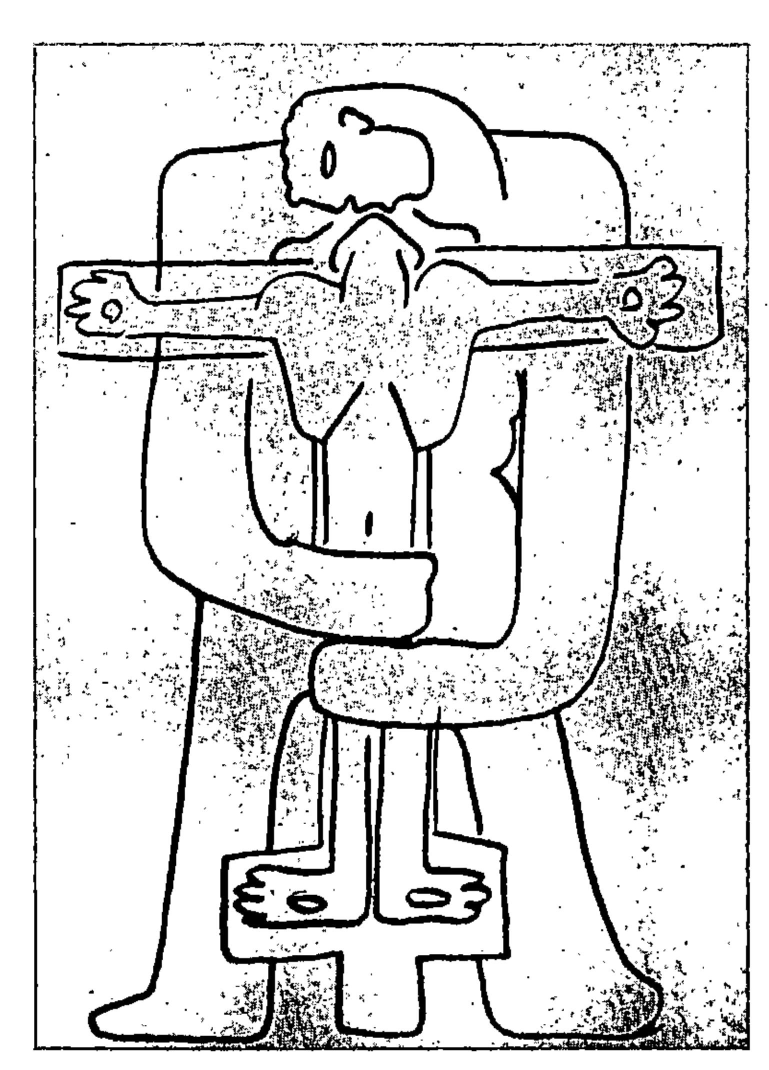
Dans « The Dynamic Square » Eisenstein parlait de la vigueur phallique d'un utopique écran vertical. Le fait de dessiner même devient acte de jouissance, comme en témoigne ce texte placé en exergue des « Dessins mexicains »:

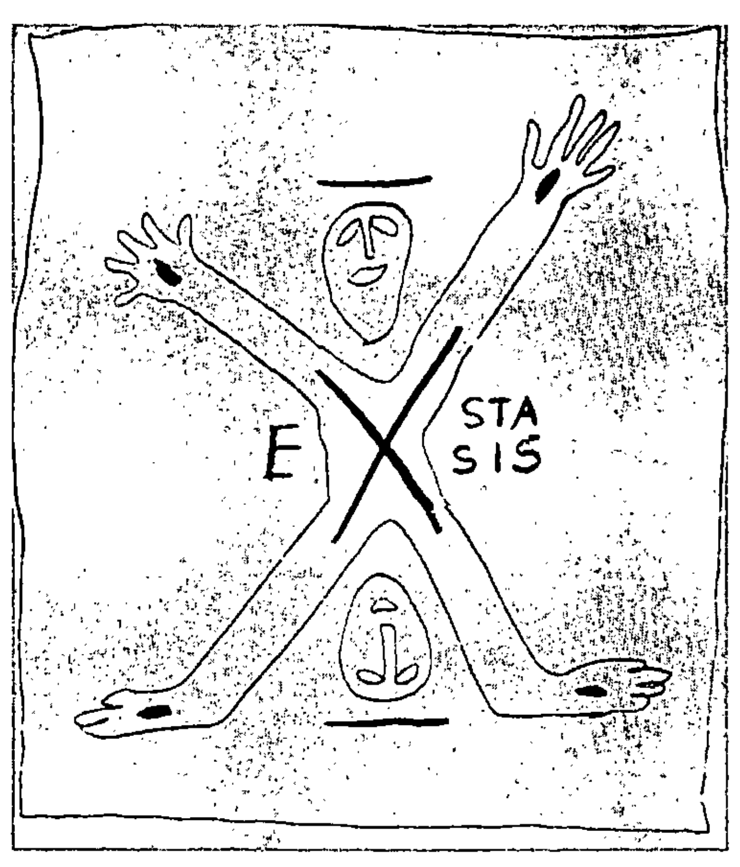
« *Je suis enivré par l'ascétisme aride de l'art graphique, par la netteté du dessin qui dénude les lignes impitoyables arrachées violemment au corps haut en couleur de la nature. Il me semble que le dessin ressort des cordes qui garrottent les martyrs, des traces que laisse le fouet sur l'épiderme blanc, de la lame vibrante du glaive qui va trancher le col du condamné... De même que le trait plat perce à travers l'illusion du volume, de même que la ligne pointe sous la couleur, de même la structure traverse le chaos multiple des formes...* »

Eisenstein, qui voyait dans le Mexique « *comme une projection des enveloppes extérieures de toutes ces lignes et traits isolés que je portais et porte en moi comme une agglomération complexe* », a donné une description du projet qui figure aussi dans le volume russe :

« *Le film commence par le culte de la mort chez les anciens Aztèques et Mayas, dans l'éternité figée de la pierre, pour se terminer par une « vacilada » méprisante, cette forme particulière de l'ironie mexicaine capable par son sarcasme de condamner l'image même de la mort pour que les geysers de la vie en surgissent inévitablement. Parmi eux, on voit et le péon périssant sous les sabots du cheval de l'haciendado, et le moine catholique dans la profanation de l'ascétisme foulant aux pieds la fête somptueuse de la vie tropicale, et le taureau perdant son sang dans l'arène pour la gloire de la Madone, et le pays perdant son sang dans des guerres intestines et fratricides...* »

A lire ces dernières citations, on aura compris ce qui ne pouvait être expliqué à Sinclair, et ce qui pourrait être l'axe d'une étude ultérieure, prenant son départ du matériel filmé même de *Que viva Mexico !* — Bernard EISENSCHITZ.





S. M. Eisenstein : Rejoindre et dépasser

I

Quand, au temps de notre tendre jeunesse :

Nous avons un peu tout appris, « Qui sait comment et qui sait quoi », quand nous étudiions les éléments de la politique d'après Berdnikov, nous retenions fermement ce que c'est que le chaos de l'économie capitaliste.

Mais la logique des lignes sèches ne réussissait pas à bannir de nos esprits l'image du surhomme américanisé dont le cœur est remplacé par une machine à calculer indiquant à la seconde l'horaire de tous les trains pour tous les domaines de la vie, cette machine lui tenant également lieu de cerveau. Nous gardions l'image, nourrie par une littérature boulevardière, de géants industriels bipèdes qui n'avaient qu'à presser un bouton pour faire passer un marché mondial d'un hémisphère dans l'autre ; nous gardions l'image d'ingénieurs au regard d'un bleu d'acier embrassant, semblait-il, toute la mystique atavique des superstitions du Moyen Age européen et aussi les câbles d'acier des sciences exactes, les formules de mécanique et de mathématiques et enfin le charme brillant de l'énergie des virtuoses du crime déployée dans d'incessants tournois de chevalerie sur l'écran, contre des détectives non moins énergiques et brillants qui l'emportaient dans la chasse au crime grâce aux « méthodes scientifiques et à la science exacte ».

Il n'importait que le faux détective se révélât souvent un criminel et que le criminel demeurât tel quel.

L'hypnose de la séduction par delà le bien et le mal plaidait toujours pour l'inimitable clarté de la connaissance non métaphysique, semblait-il, de la réalité, de la nature humaine, des méandres de la psychologie, et des labyrinthes, de trois étages de métro superposés, d'interdépendance et de relations complexes entre les hommes.

A voir les ustensiles de ménage ou les choses qui passaient sur l'écran on apercevait aussitôt ces hommes qui avaient la limite de la connaissance de la nature et de la personnalité humaine et jouaient sans erreur de leurs connaissances absolues sur le clavier des passions et des intérêts.

Et tout à coup le système fut fêlé.

Fêlé à l'échelle mondiale.

Fêlée l'armure du géant idéalisé de la maîtrise américaine de la technique, des sciences exactes et de la rationalisation, — à partir des water-closets jusqu'à l'activité supérieure des centres nerveux.

Fêlé dans l'apparence même, hérissée de gratte-ciel, visibles à l'œil nu, qui aveuglaient et assombrissaient de timides contemplateurs nourris en vérité des grands chiffres hypnotiques de la publicité américaine.

Une puissance illusoire s'écroulait dans l'épreuve finale, — l'épreuve économique, l'épreuve de la justesse ou de la fausseté d'un système économique et social.

A chaque minute, à chaque heure, cette illusion concernant un géant d'acier pourvu de connaissances absolues, s'écroule dans tous les domaines, dans tous les cas, au moindre contact avec les sphères de ce qui s'écarte, ne serait-ce que d'un pas, du processus psychologique qui donne la vie au cylindre, au volant, ou à l'ascenseur.

De même que les milliardaires de Wall Street s'effondrent dans la crevasse, sont engloutis par la crevasse sans fond de la « grande dépression », les illusions de l'économie capitaliste sont à jamais discréditées et le voyageur parcourant les Etats-Unis voit s'évanouir le mythe du dragon en acier possédant une connaissance absolue de son but devenue également la connaissance absolue des moyens de l'atteindre.

Et le but n'apparaît clairement que sur un point, de même que les moyens et l'application hystérique de ces moyens : dans la résistance impitoyable à la pression révolutionnaire qui agit de l'extérieur sur le crâne en acier du géant.

C'est ici un appareil élégant, utilitaire et raffiné d'écrasement de tout ce qui est vivant et viable, car tout ce qui est authentiquement vivant, et authentiquement viable, doit inévitablement arriver et arrive à la révolution.

C'est pourquoi les fanatiques moyenâgeux de la morale américaine voient, dans la moindre indulgence envers des jupons raccourcis de deux doigts, toute l'horreur de l'indulgence finale, de l'indulgence avec un grand I qui tôt ou tard les emportera tous et les enverra au diable.

Nous nous bornerons à examiner dans tout l'ensemble hautement perfectionné d'appareils et d'organisations destinés à étouffer l'activité et la croissance révolutionnaires, l'organisation d'un homme que nous connaissons personnellement, de ce Will Hays qui accomplit sa tâche honorable à l'aide d'un organisme constitué par 21 000 cinémas, le film américain et les millions de cerveaux des habitants de cette terre promise.

Will Hays est surnommé dictateur, tsar, et maître du cinéma. L'organisation dont il est le chef, l'association des industriels et des exploitants du cinéma d'Amérique, est en réalité capable de paralyser instantanément, avec une puissance terrible, avec la vitesse d'un courant électrique, tout phénomène indésirable, obligé de s'asseoir sur le fauteuil gynécologique du cabinet de Hays.

Mais le grand, le pauvre, le tout-puissant et l'insignifiant Hays est lui-même... assis entre deux chaises.

Sur un ordre émanant de ses bureaux, toute firme rétive peut être poussée au bord du krach par le boycottage de sa production si cette dernière laisse tant soit peu à désirer quant à la morale. (Une étoile de cinéma peut être vouée à la faim par un scandale de presse ; l'étranger indésirable, d'une « couleur odieuse », pourra être rapproché sans équivoque de l'Océan ou de la frontière d'un pays tropical voisin.)

Quelle est donc la base de cette force féérique et quelle en est la rançon ?

L'Amérique n'a pas de censure officielle.

La statue de la Liberté se dresse au-dessus des océans du cinéma, de même qu'elle élève son flambeau, dans un geste d'accueil, devant le port de New York. Par son hypocrisie et son vide intérieur, elle ne le cède en rien à sa sœur aînée, la new-yorkaise dont le torse géant ne contient qu'un double escalier en colimaçon parcouru par un flot continu de touristes montant et descendant — montant jusqu'au flambeau de la liberté et descendant jusqu'au flot qui baigne avec la même indifférence les semelles de la liberté et les rives de l'îlot voisin où se trouve la quarantaine, la prison de l'« île des pleurs », avant-goût, pour beaucoup, de tout un continent où la vie n'est plus rose.

La liberté qui préside au cinéma américain en dehors de toute censure est pire que tout esclavage. Le Sénat de Washington s'abstient de voter une loi sur la censure du cinéma, s'étant borné à suspendre sur la tête des industriels l'épée de Damoclès d'un vote possible, si leur production n'est pas à la hauteur du standard moral et politique de la ménagère américaine moyenne ou du pasteur presbytérien.

Pris d'une panique de souris terrifiées, les magnats du cinéma s'unissent dans l'Association des Producteurs Réunis et offrent à Will Hays des pouvoirs à peu près illimités.

Mais ce démiurge imposant, ancien ministre des postes et télégraphes, est obligé de suivre en laisse, comme un caniche, la mentalité provinciale des membres stupides des clubs féminins pan-américains et leur code moral et politique de vieilles filles.

L'essor créateur de toute œuvre de cinéma est ainsi ravalé au niveau intellectuel de l'exploitant petit-bourgeois et du consommateur bourgeois, maître et dictateur de fait du cinéma, maître et dictateur dictant ses ordres aux orgueilleuses flèches des gratte-ciel...

L'organisation Will Hays constitue la censure officieuse du cinéma américain.

Formée par les industriels eux-mêmes, elle s'appuie sur une « opinion publique » largement organisée dans les clubs féminins, les associations des filles de la révolution américaine et d'autres associations diverses groupant parfois tout simplement des salauds tels que les fascistes de la ligue des blouses bleues du major Pease, personnage véreux dont le seul but est de combattre sans merci toutes les manifestations du communisme et le pays des Soviets en premier lieu.

Et les trente-trois religions des Etats-Unis apprennent au nom de la concurrence à se prendre à la gorge pour un adepte, c'est-à-dire pour rattacher un donateur bénévole à leur église et le ravir à celle d'en face. Elles sont toujours disposées à se dresser dans une croisade contre la contagion rouge.

La tenaille de fer de l'étranglement politique et le recueil des règles de la bonne conduite morale se réunissent dans un code. En voici quelques spécimens.

« Les producteurs de cinéma ont conscience de la haute confiance et de l'espoir que les hommes du monde entier placent en eux. Ils ont conscience de toute leur responsabilité devant la confiance des spectateurs car la distraction et l'art sont des facteurs influents de la vie de la nation.

C'est pourquoi, tout en considérant avant tout le film comme une distraction sans objet précis d'édification ou de propagande, ils savent que le film peut, sans sortir du domaine de la distraction, être directement responsable du progrès moral et spirituel, et d'une façon de penser aussi juste que possible ».

Principes fondamentaux

... « Il ne sera pas tourné de films susceptibles de ravaler le niveau moral des spectateurs. Que la sympathie du public n'aille jamais aux crimes, aux mauvaises actions, au mal et au péché. La sainteté de la loi humaine ou naturelle ne pourra pas être tournée en dérision. »

Cas d'application

« ... Les crimes contre la loi ne seront jamais présentés de manière à éveiller la sympathie pour le crime contre la loi et la justice ou de manière à susciter l'imitation... »

Le meurtre

« ... La technique du meurtre doit être présentée de manière à ne pas susciter d'imitateurs. Les assassinats ne doivent pas être présentés en détail. »

Le sexe

« ... La sainteté du mariage et du domicile doit être respectée. Les formes inférieures des rapports sexuels ne seront pas données par le film comme généralement admises ou admissibles. On ne donnera de scènes de passion qu'en cas de nécessité, si l'ensemble dramatique l'exige. Les baisers excessifs et sensuels, les étreintes sensuelles, les poses et les gestes inconvenants ne peuvent être filmés. »

Séductions et viols

« ... On ne dépassera jamais en ces matières l'allusion quand elle sera nécessaire à un dénouement dramatique, et même dans ce cas rien ne sera montré avec précision. La séduction et le viol ne sont jamais un bon sujet de comédie. Il est défendu de traiter des dépravations sexuelles ou d'y faire allusion. Le mélange des races (rapports sexuels entre noirs et blancs) est interdit. Les organes sexuels des enfants ne pourront jamais être montrés... »

Costumes

« ... La nudité complète n'est tolérée en aucun cas. Nous entendons par là la nudité en silhouette ou en nature et toutes les évocations séduisantes ou démoralisantes que pourraient en faire des personnages de films. Les scènes de déshabillage ne seront tolérées qu'en cas de nécessité. »

Danses

« ... Les danses évoquant les rapports sexuels ou les montrant, ou témoignant d'une passion inconvenante sont interdites... »

Religion

« ... Aucun film ou épisode ne présentera aucune religion sous un aspect ridicule.

Les écclésiastiques et les desservants du culte ne peuvent être représentés comme des personnages comiques ou malfaisants... »

Lieu de l'action

« ... Les scènes qui se déroulent dans les chambres à coucher doivent être traitées avec délicatesse et conformément aux règles du bon ton... »

Sujets repoussants

« ... Les sujets suivants doivent être traités avec circonspection et bon goût : Exécution par pendaison ou électrocution, comme châtiment légal du crime. Interrogatoire du « troisième degré ». Grossièretés et pessimisme excessifs. Marque des hommes ou des animaux au fer rouge. Cruautés manifestes envers les enfants et les animaux. Commerce des femmes ou de la vertu féminine. Opérations chirurgicales... »

Tel est le texte de l'engagement, du serment pourrait-on dire, qui livre la destinée de toute œuvre de cinéma à une censure préalable, pendant la confection du film, et définitive ensuite, aux mains prévenantes de l'organisation Will Hays. La fin de l'instruction dit :

« L'Association des producteurs réunis du cinéma se procurera sur demande des chefs de l'industrie les faits, l'information, les propositions concernant la réception de scénarios ou la manière dont ils seront traités.

Tout producteur de cinéma est tenu de soumettre à l'association tous les films de sa production avant d'en donner le négatif au tirage.

L'association, après avoir pris connaissance du film, donne son avis par écrit au directeur de la firme sur la qualité de l'œuvre du point de vue du code, en soulignant et en faisant ressortir les sujets, les procédés ou les épisodes qui constituent les infractions au code.

En cas d'infraction, le film ne pourra pas être mis en circulation tant que toutes les modifications réclamées par l'Association n'y auront pas été apportées. »

En cas de divergence de vue avec la censure Hays, comme le disait un magnat du cinéma, « nous tournons et retournons tant de fois la scène qu'elle finit, comme une femme qui perd son innocence, par perdre le caractère séditieux qui inquiète les censeurs ».

En devenant cinéaste, directeur, superviseur, ou président de conseil d'administration d'une firme de cinéma, vous prêtez le serment de ne jamais porter atteinte au code que l'on vient de lire.

Si vous vous en écartez, on vous y contraindra.

Mais l'obscénité, c'est de l'argent et la sensation c'est de l'argent. Et l'argent c'est tout.

Et nous voyons l'organisation Hays jouer sur l'écran, avec elle-même, un Colin-Maillard compliqué. Ou plus exactement les maîtres moraux de l'honorable institution sont roulés dans l'intérêt de ses maîtres effectifs, c'est-à-dire commerciaux, toutes les fois que le cinéma réussit à faire de bonnes affaires grâce à des sensations d'une moralité douteuse, ou nettement scandaleuse.

Ce n'est pas en vain que la petite phrase suivante revient à chaque instant dans le code du cinéma qu'elle accompagne de son grêle roulement de tambour :

« ... A moins que ce ne soit absolument nécessaire à l'action dramatique ».

La pression vigoureuse du scandale sensationnel fait passer par cette lézarde les 25 cadavres ramassés après

une fusillade entre policiers et gangsters dans *Le Fauve sur la Ville*. Il n'y a pas moins de cadavres dans *Scarface, Shame of the Nation* (où l'on voit apparaître Al Capone, un sosie du — « Balafré ») pour que son repaire blindé soit assiégé à la fin et qu'il périsse héroïquement sous les bombes asphyxiantes, au moment de consommer l'inceste avec sa propre sœur, dont il vient de tuer l'amant dans un accès de jalousie.

Il est curieux de remarquer que, peut-être par suite d'une protestation naturelle contre le rigorisme américain, les livres, les épisodes et même les tragédies traitant de l'inceste (comme la dernière trilogie d'O'Neill sur une Electre américaine) jouissent aux Etats-Unis d'un succès particulier.

Le caractère accusateur fort douteux de ce film vanté par la publicité disparaît et fait place à l'hymne de l'homme fort (strong man) pour lequel battent à l'unisson les cœurs des commis et des sténos tandis que s'exterminent les rois des gangsters et les bandits dont la lutte impitoyable ne diffère en rien de celle que se livrent leurs patrons financiers à la Bourse ou leurs bienfaiteurs dans les bagarres électorales.

Un certain souci d'éducation vertueuse n'est d'ailleurs pas exclu, même dans ce cas : il n'est pas superflu de montrer à « d'autres » infracteurs de la légalité, qui préparent séditieusement leurs drapeaux rouges pour le 1er Mai, le défilé de la police pourvue de tout son armement. Peu importe aux bombes vers qui voleront leurs bouffées lacrymogènes !

Parfois surgissent tout à coup sur l'écran des tanks, qui ouvrent le feu sur des prisonniers révoltés, avec un si sanglant réalisme qu'on n'en croit pas ses yeux. Des millions de spectateurs voient ce film. Il fait recette ; à millions. L'auteur du scénario reçoit le prix de l'Académie des Sciences et des Arts du Cinéma. Grand succès commercial. Et l'on s'étonne du rôle accusateur du cinéma dans la lutte contre l'un des plus terribles mécanismes sociaux des Etats-Unis, contre leur système pénitenciaire. Le code d'airain de l'organisation Hays paraît avoir cédé à une formidable agitation sociale. Mais la « Grande Maison » est mûe par de tout autres mobiles et sentiments. C'est par hasard qu'elle dénonce. L' « accusation » peut devenir le sujet avantageux d'une heureuse spéculation.

En 1929 et 1930, une vague de sang a déferlé sur les plus grandes prisons d'Amérique, où il a fallu réprimer des révoltes provoquées par un régime inhumain. Les manchettes grasses se sont succédé au-dessus de kilomètres d'articles qui doivent crier, peu importe à quel propos : aujourd'hui à l'occasion du rapt du baby Lindberg, demain à l'occasion d'un vol transocéanique ; hier contre l'Amtorg accusé de dumping, après-demain à propos d'une fusillade de prisonniers organisée par la troupe.

La réclame des premières pages est d'une richesse trop séduisante ; trop animés les débats qu'elle soulève dans les familles et autour des tables de bridge de la société « avancée » dont la vie intellectuelle se réduit à l'information mutuelle de ce que tout le monde a lu le matin dans les mêmes journaux.

L'organisation Hays baisse discrètement les yeux et le cri d'un « document social », naturellement châtré de tout ce qui n'est pas « immédiatement nécessaire à l'action dramatique », s'élève sur l'écran et demeure socialement révoltant en dépit des manipulations expertes et rusées des châtreurs.

Halleluiah.

King Vidor fait une chose sans précédent — un film sur les noirs. Argument suprême, il renonce à son salaire. Il consent à courir le risque avec la firme. Il travaille non pour des appointements mais pour un pourcentage aléatoire. L'ironie est inséparable du pathétique.

Fidèle disciple du Messie en jupon, de la fameuse Mary Baker Eddy, King Vidor est ensorcelé par les jazz extatiques des méthodistes africains.

Mais les formes de présentation de l'ivresse religieuse et de l'exploitation économique qu'on en fait sont si sauvages, si grotesques en elles-mêmes que la bouffonnerie du nouveau messianisme crève l'extase religieuse bien intentionnée du metteur en scène.

Un prédicateur noir que l'habile entreprise de ses parents entoure d'une auréole de sainteté et pourvoit d'un wagon Pullman spécial suivi d'un wagon de marchandises dans lequel voyage son ânon, entre, comme un certain Jésus, monté sur son âne, dans la ville pleine de péchés venue toute entière à la rencontre du nouveau prophète de couleur.

Il se trouve dans la foule une prostituée noire et son « marlou » d'ébène témoins des débauches du prédicateur qui vendait naguère le coton de la plantation paternelle et en a bu le prix. Après avoir tué son frère étant saoûl il a reçu la céleste lumière et s'est senti appelé à « porter dans le cœur des hommes la flamme du verbe ».

Ces deux compagnons de bouteille du prophète — coupables de ces dilapidations — se moquent de lui malgré l'état d'esprit de la foule.

Ne se doutant de rien, le prophète descend tranquillement de son âne tandis que des petits enfants noirs vêtus de mousseline blanche chantent un chœur ingénu, et va, en quelques coups de poing bien placés, pocher les yeux du « maquereau » insolent.

Puis il continue tranquillement son entrée dans la nouvelle Jérusalem. Ses mains de boxeur, ouvertes maintenant, se tendent vers le ciel.

Les voies du Seigneur sont impénétrables. Dans une des images ultérieures du film, elles amènent une pécheresse au mystère du second baptême dans les eaux d'un affluent du Mississippi.

L'extase s'empare de la jeune pécheresse plongée dans les eaux froides.

L'extase se communique au nouveau baptiseur.

La jeune femme se sent mal. Elle perd connaissance. Le baptiseur l'enlève entre ses bras puissants. Il la porte dans une tente voisine. Et l'intervention d'une maman avisée empêche seule la transformation de l'extase religieuse en un tout autre sentiment, au moment où une main noire, inquiète mais énergique empoigne le saint noir à demi couché sur le sein noir de la pécheresse baptisée dans laquelle le Seigneur Dieu doit entrer...

La cérémonie du salut des âmes par le bain se poursuit, l'indigne serviteur du culte revient à son office.

Par la suite, la jeune femme acquiert une vertu si farouche qu'elle envoie le tisonnier sur le crâne de l'ancien souteneur qui tente de la ramener à la débauche. Sa voix glapissante scande les coups :

« J'en ferai autant à quiconque se mettra entre moi et le salut de mon âme ! »

Il y a bien des façons de rappeler à l'ordre un imaginatif qui a perdu la mesure. S'il est difficile de convaincre le créateur de *La Grande Parade* du non-sens économique et du manque de tact ethnique d'un film sur les noirs, il existe une foule de cinémas dont l'habile tactique sait paralyser le succès de leur propre production pour décourager à l'avenir des maîtres aussi grands que l'auteur de *La Grande Parade* et de petits fantaisistes à plus forte raison.

King Vidor me raconta lui-même comment son film *Halleluiah* fut tué par les exploitants.

L'article du code qui concerne le problème des races triomphe. Le déficit d'*Halleluiah* est couvert par les bénéfices commerciaux de *La Grande Parade*.

Mais qu'importent les pertes en comparaison de la leçon donnée ? Un film noir ne rapporte pas. La leçon persiste, argument irréfutable, dans l'arsenal de la haine de race, comme un des moyens tactiques de la lutte de classes contre tous ceux qui se risqueront jamais à toucher au nègre tabou.

Le film de couleur, non « en couleurs naturelles », mais traitant de la destinée des hommes de couleur en Amérique fut un des premiers sujets que nous proposâmes à la Paramount. Et l'une de nos premières initiatives paralysée par l'horreur glacée de la firme devant l'échec commercial des films nègres, démontré par « la triste expérience de King Vidor ».

Le sourire ironique suspendu sur la conception religieuse de la race inférieure, autorisé non sans ruse en dépit du code, se venge lui-même dans cette triste expérience et *Halleluiah* dépasse sont but pour atteindre, à travers l'anecdote, le système religieux et les trente-trois systèmes des religions américaines.

II

On a tant de fois dit, écrit et décrit comment les boss du cinéma sont sortis du chaos cosmique de la spéculation sur les terres, le revendage des vieux vêtements, la fabrication victorieuse de la gomme à mâcher ou l'exploitation des engrais naturels et artificiels que nous n'avons nulle envie de revenir sur ce sujet. Touchons plutôt un des hommes vivant le curieux conflit récent de l'industrie du cinéma, conflit qui achève en l'an 1930 le premier trentenaire du cinéma américain. J'ai été le témoin oculaire de ce que le « puissant ouragan » du krach de Wall Street et la crise économique générale ont emporté.

Fox, Lasky, Soorok et d'autres vétérans du cinéma américain sont maintenant « mis hors de combat » par la dépression. Je les ai trouvés vivants, j'ai vu ces lions du cinéma, ces héros de la grande route, ces premiers pionniers qui, arrivés à cheval et sur roue, découvrirent le cinéma en Californie — de même qu'autrefois, en 1848, une foule de chercheurs d'or s'abattirent sur ce pays où l'on venait de trouver des placers. Ce n'était pas l'or en celluloïd de Hollywood, c'était le sable mêlé d'or du Sacramento qui traversait les champs épais du général Johan Suter, héros d'un scénario que nous proposâmes en vain. Les patrons prirent peur tout à fait sérieusement à l'idée de laisser les « bolcheviks » toucher à l'or.

Le type du vieil industriel du cinéma, vieil aventurier, joueur passionné au jeu ténébreux — d'autant plus sûr qu'il était plus ténébreux — se distinguait par l'ampleur des vues, la fantaisie et un penchant irrésistible pour le risque.

Aujourd'hui encore, l'Amérique est surtout joueuse. L'agiotage des campagnes électorales est pour moitié stimulé par le nombre incalculable de paris tenus sur les candidats, — comme on parie sur les gants de cuir d'un boxeur, sur les pieds d'un cheval de race, ou sur les pattes d'un chien de course. Comme aux jours du grand Mark Twain on voit chaque année aux environs de San Francisco d'énormes grenouilles faire pour les parieurs du saut en longueur.

Les parieurs avides s'attroupent autour du log-book des grands transatlantiques pour deviner le nombre exact de nœuds que le gratte-ciel marin fera dans les prochaines 24 heures...

Et notre séjour involontaire de cinq semaines à la frontière du Mexique et des Etats-Unis, au gré de Washington, fit passer pas mal de dollars d'une poche dans l'autre chez ceux qui, à Hollywood-Cinéma, avaient parié que nous serions autorisés à revenir au pays du major Pease.

Le type de l'ancien industriel du cinéma, aventurier fantaisiste, sportif, poète du bénéfice, est remplacé par le prosateur qui court l'aventure non plus dans les prairies illimitées et les pampas, mais au milieu du bruit sec des machines à calculer, dans les banques et les Bourses.

Il m'a été donné d'assister au dernier round du match mortel des anciens romantiques du cinéma et des bureaucrates desséchés, — hommes de paille sans initiative de Wall Street qui, en bons fonctionnaires, repoussent toute entreprise dont le bénéfice n'est pas garanti à l'avance.

Malfaiteurs dépourvus même de l'auréole du romantisme. Ils ont eu le dernier mot de la lutte.

Le plus stupéfiant c'est que la précision du compte en banque et de la spéculation en Bourse ne s'est pas installée avec eux dans la cuisine-fabrique chaotique de Hollywood. On ne trouvera nulle part de plus grande soif des dons inconnus du Dieu succès, d'anxiété plus frémissante devant lui et de plus grande ignorance dans le désir de l'appeler, de le servir et de lui plaire.

Chaos, chaos et chaos.

Chaos en tout ce qui s'écarte, ne serait-ce que d'un pas, du processus déclenché par une manette d'appareil automatique ou par la course sans fin du convoyeur technique.

Dans tout ce qui n'est pas le processus électro-mécanique, physique ou chimique de la technique nue.

Ou dans tout ce qu'il y a de créateur, dans tout ce qui peut, par la simple répétition d'un poncif usé, être ravalé au niveau de l'automatisme stupide : lumière standardisée, cadre standardisé, découpage standardisé, Tom Mix standardisé sur une jument standardisée.

Désarroi complet sur ce qu'il faut, sur le comment, sur le bon et le mauvais et même sur ce qui est d'un rapport bon ou mauvais, à quoi se réduit à la fin tout le jeu de cache-cache avec soi-même.

La voix des gens raisonnables affirme qu'il faut répéter indéfiniment ce qui a réussi une fois.

La voix des insensés réclame toujours des sensations quelles qu'elles soient, de la danse de nouvelles jambes ou du ventre sur les scènes de Broadway, au Bourbon couronné qui vient de perdre son trône.

— Pensez-vous que Trotski puisse écrire un scénario ? — telle fut la première question que me posa, lorsque nous fîmes connaissance, le vieux Laemmle, l' « Oncle Karl » de Hollywood, le chef de la firme Universal, un des premiers pionniers du cinéma entrant dans l'inconnu.

Il arrondissait sa main en cornet autour de son oreille. Je haussais les épaules.

— Viendra-t-il se faire filmer lui-même ? — continuait le vieillard sans se démonter, et il ne tarda pas à envoyer une invitation... à l'Alfonse d'Espagne.

Hollywood opère non sur la qualité, mais sur la quantité.

L'oncle d'un de mes camarades disait : « Ne manque pas une femme et tu auras des chances d'en trouver une bonne. »

C'est à peu près ainsi que Hollywood se ravitaille en scénarios, étoiles, auteurs, cinéastes, musiciens, artistes.

Tout est acheté. A la hâte, sous le nez du voisin. Des dizaines et des centaines de milliers de dollars sont jetés au vent. Les acquisitions se rassemblent sous le soleil brillant toute l'année de la Californie.

Tout ce monde boit, enfreint les règles de la circulation et les règlements sur la vitesse dans des machines phénoménales, quand l'agent de police n'est pas en vue, le paie quand il rejoint les coupables en motocyclette, — brunit au soleil sous des couches de crème protectrice, prend des bains de mer et, — c'est le principal, — reçoit régulièrement les chèques hebdomadaires qui provoquent de soudains accès de conscience pendant lesquels on fait semblant de réfléchir un quart d'heure à la création de valeurs impérissables.

Puis il apparaît peu à peu que 90 % de ces personnages entourés quelque part d'une brillante renommée feinte ou réelle ne peuvent être utiles en rien ; la série de tapageuses arrivées dans les hôtels particuliers en faux style espagnol, pour des rencontres entre les magnats et les étoiles de cinéma, fait place à celles des départs silencieux ; mais les partants n'ont pas manqué de grossir leur compte-courant et d'emporter des carnets de chèques.

La firme passe aux profits et pertes quelques dizaines de milliers de dollars. Et le petit triangle serviable du grattoir efface sur le verre mat de la porte de l'un des 35 cabinets de scénaristes ou de 20 cabinets de réalisateurs, le nom en lettres noires du partant.

Une semaine plus tard l'immobile verre mat porte le nom d'une nouvelle célébrité ; et derrière cette porte l'on s'ennuie, baille et attrape les mouches en attendant l'heure du rendez-vous au golf avec quelque autre vedette nouvelle.

S'il arrive par hasard que la célébrité du jour tombe sur une velléité d'idée féconde, elle cherchera pendant dix jours à être reçue par le chef d'industrie pour lui jeter à brûle-pourpoint, en trois minutes, au milieu du crépitement des téléphones et du vacarme éraillé des dictaphones et des parlographes, l'idée qui, au grand et sincère chagrin de tout le monde, a eu l'imprudence de s'égarer dans sa cervelle.

Car la présence de la vedette est avant tout dictée par des considérations de réclame ; quant au travail quotidien les faiseurs à gage s'en tireront bien tout seuls.

S'il arrive, contre toute espérance, que le dramaturge de génie, après avoir séjourné ici de longues semaines, laisse après lui un nourrisson rachitique, produit criard de ses jours dorés, cette œuvre originale à demi-née tombe entre les pattes d'habiles accoucheuses qui s'ingénient à en faire la cent et unième variante du thème éternel du triangle.

En général, les arrivants se trouvent devant ce dilemme : sacrifier leur individualité et leur conviction, entrer dans la farandole dorée et produire joyeusement, sans souci, en s'amusant comme fait Lubitsch, ou prendre les choses au tragique et quitter la terre promise comme Reinhardt.

Ou, inspirés par des principes inébranlables, mais sans quitter à temps Hollywood, troquer le mégaphone du réalisateur en tant que phone — « von » — (Stroheim) pour celui de l'acteur et tenir un rôle humble et invraisemblable dans quelque film, pauvre caricature où l'on parodie soi-même ce que l'on fut dans ses beaux jours de cinéaste.

Comment, me demandera-t-on, Hollywood réussit-il malgré tout, avec ce manque de système, ce gâchis et ce chaos, à inonder les marchés américains et mondiaux d'une production cinématographique suffisante, pour ne pas dire excessive ?

Qu'on le veuille ou non, il faut qu'un certain nombre d'accidents de chemin de fer se produise chaque année.

Sur cent scénarios il y en aura forcément un de bon ou tout au moins d'arrangeable.

Vous faut-il 100 scénarios ?

Mettez 10 % d'utilité.

Et Hollywood en achète 10 000.

Quand une entreprise n'est pas dirigée par une analyse scientifiquement conduite et par la logique d'une longue expérience, elle est inévitablement vouée à l'irresponsabilité, à l'inflation du personnel, aux frais inutiles, à seule fin de justifier la formule statistique : sur un cent de déchets, un, deux ou trois scénarios utilisables.

Cette dilapidation démoralisante a pour base l'énorme disproportion entre les dépenses et les revenus du cinéma.

Les fautes et les recherches à l'aveuglette de producteurs bornés sont couvertes, et largement, par la bêtise des millions de consommateurs disposés, dans leur inlassable soif de spectacles, à avaler les pires productions.

Le spectateur est du reste bien enchaîné par un système tenace de cinémas qui emploient les procédés les plus raffinés pour imposer leur assortiment commercial.

Quand l'analyse scientifique bien claire ne pénètre pas l'organisation et la technologie du processus créateur il ne peut pas être question d'une éducation systématique des jeunes, d'une instruction cinématographique rationnelle, d'une instruction cinématographique en général, dégagée de la sorcellerie aventureuse des studios de spéculateurs où les jeunes se forment le plus souvent pour un tout autre destin.

Mais les obstacles de la défensive consciente dans une lutte impitoyable de toutes les heures contre les concurrents, font entourer la terre promise des manifestations créatrices du cinéma d'un triple réseau de fils de fer barbelés.

La jeunesse n'est pas instruite ; et ce n'est pas tout.

On s'en défend par de triples portes infranchissables.

Une circulaire de l'ancien président de l'Académie, William de Mill, qui a fait le tour de tous les konzerns de la presse américaine dit :

« On prendra des mesures pour inculquer à la jeunesse qu'Hollywood n'a pas besoin d'elle. La situation est assez grave, car on observe dans toutes les branches de l'industrie du cinéma un chômage excessif.

« Sur 17 500 figurants inscrits en 1930 au bureau de placement des acteurs, 833 en moyenne ont eu une journée de travail par semaine et 95 ont travaillé trois jours par semaine.

« Sur 7 000 acteurs et actrices inscrits au bureau des convocations, 6 ou 7 ont eu du travail chaque jour. Si le nombre des offres de travail était réparti sur tous les inscrits, chaque acteur recevrait un rôle en trois ans.

« Quand une industrie se trouve dans une situation telle qu'elle ne peut plus donner du travail à ses acteurs éprouvés et expérimentés, toute tentative d'y faire carrière équivaudrait pour les jeunes à un suicide. »

La jeunesse animée d'un désir de travail fécond n'a, en vérité, d'autre voie devant elle que celle du suicide ou de l'avilissement dans de vaines recherches de protection auprès des parents des grands chefs du cinéma dont les firmes sont toujours entourées d'une nombreuse clientèle familiale...

C'est ce qu'on écrivait en février 1931.

Aujourd'hui que l'industrie du cinéma restreint sa production et qu'il est de bon ton parmi les snobs de Hollywood qui, hier encore, s'enorgueillissaient des formes allongées de leurs Lincolns et de leurs Packards, de porter des vestons élimés et des bottines déformées et de se plaindre du manque d'argent là où il suffisait d'une allusion à des embarras matériels pour n'être plus reçu dans aucune maison « convenable » ; aujourd'hui que les étoiles accoutumées à briller seules tout au long des films se voient obligées de former à cinq ou six des constellations pour paraître ensemble dans un seul film en se partageant le laurier selon leur rang, la dure nécessité économique ordonne aux acteurs de premier plan de prendre place parmi les figurants méprisés et de faire des extras pour vivoter d'un rôle à l'autre.

III

Et cette indigence d'idées, de pensées, de création, règne sur la technique la plus parfaite. Et nous devons ici, après nous être servi des couleurs les plus noires pour peindre notre tableau, entonner un hymne à la gloire des conquêtes de la technique et aux ressources infinies de travail, d'énergie, de temps et d'argent consacrées à la solution des moindres problèmes pratiques et techniques.

Les gratte-ciel des laboratoires d'acoustique et de perfectionnement du microphone, la réfection d'installations coûtant des millions, pour l'enregistrement du son, les perfectionnements incessants apportés à la méthode et aux procédés chimiques, une lutte tenace et inflexible pour l'accroissement de la sensibilité des émulsions, — tout cela fait du domaine, mort en apparence, de la technologie, le lieu d'un progrès brillant, constant et ininterrompu, le lieu d'incessantes victoires techniques.

La différenciation raisonnable de l'appareil exécutif, la haute instruction professionnelle de certains de ses collaborateurs, l'étourdissante rapidité des prises de vues et de la production des journaux filmés, l'existence de salles spéciales pour la projection de ces journaux, l'aptitude, même mensongère, même très particulière, même dominée par la chasse à la sensation, à répondre avec souplesse et promptitude aux faits et aux événements d'actualité, le fonctionnement admirable de l'ensemble des cinémas, — même à des fins commerciales et non culturelles — embrassant toute l'Amérique, jusqu'aux moindres localités, et enfin, l'ampleur formidable d'une industrie qui a conquis une place d'honneur, la troisième par son importance, aux Etats-Unis et s'est ainsi assuré la base matérielle d'un progrès technique ininterrompu, — tout cela ne peut manquer de nous faire réfléchir très sérieusement à ces questions dans lesquelles nous sommes doublement fautifs, nous qui vivons au milieu d'un immense système socialiste en voie de développement, régi par un plan unique et offrant partout, grâce aux procédés rationnels, des possibilités beaucoup plus grandes que le capitalisme croupissant. Il faut que le mot d'ordre : rattraper et dépasser ce qu'il y a de positif dans l'acquis de l'ennemi de classe soit sans cesse devant nos yeux et nous anime d'un enthousiasme ardent, inébranlable et tenace.

L'application sans compromis de ce mot d'ordre et la mise de l'outillage technique qui « décide de tout dans la période de reconstruction », au service de notre idéologie, de notre contenu, — tel est l'objectif bolchevik assigné à notre cinéma considéré dans son ensemble au moment où nous entrons victorieusement dans la deuxième période quinquennale. — S.M. EISENSTEIN.

1935-1937 / 1970 Sur le “Pré de Béjine” par Jay Leyda

Le texte qui suit est extrait de l'ouvrage de Jay Leyda, « Kino : History of the Russian and Soviet Film » (pages 327 à 339). Publié avec l'aimable autorisation de l'auteur. Le Post-Scriptum a été écrit spécialement par Jay Leyda, à l'occasion de cette traduction.

En ce qui concerne Le Pré de Béjine, ses deux versions successives et sa « reconstitution », voir l'article très détaillé de Barthélémy Amengual : « Processional pour saluer les temps nouveaux », « Cahiers du Cinéma », n° 203, pages 6 à 12.

Eisenstein annonçait lui aussi un film sur les paysans et les fermes collectives, et commença à travailler au printemps de 1935 sur son « prochain » film, attendu depuis longtemps. Le scénario était d'Alexandre Rjechevski ; l'idée et le titre — *Le Pré de Béjine* — venaient d'une des nouvelles de Tourguéniev dans les « Mémoires d'un chasseur ». J'étais l'un des quatre étudiants attachés au film comme assistants du réalisateur. Mes fonctions particulières étaient d'aider au choix des acteurs, de prendre des photos pendant les tournées de repérage, et de tenir le journal de la production. En voici quelques extraits, écrits au moment de sa réalisation en 1935.

« Tourguéniev raconte dans cette histoire comment, s'étant égaré au retour d'une partie de chasse, il passa la nuit auprès d'un feu de camp allumé par de jeunes gardiens de chevaux. Rjechevski s'est souvenu des histoires de fantômes que ceux-ci se racontaient pour se tenir éveillés — histoires qui révélèrent tant de choses sur la mentalité du jeune paysan russe de 1850 — quand la Ligue de la Jeunesse Communiste lui confia la tâche d'écrire un scénario sur le thème du travail dans les fermes des Jeunes Pionniers (âgés de moins de 12 ans, l'âge minimum pour les Komsomols). Il est allé vivre deux ans au Pré de Béjine pour observer et noter les différences entre le jeune paysan russe tel que Tourguéniev l'avait connu et tel qu'il est aujourd'hui.

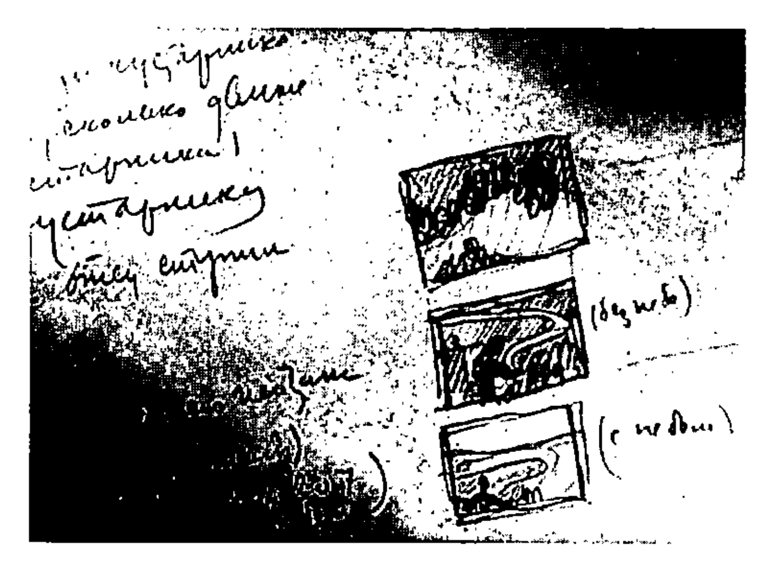
« Le scénario de Rjechevski a été centré autour de la figure de Pavlik Morozov (désigné dans le film sous le nom de Stépok), qui donna aux enfants une si bonne organisation pour garder les moissons que le sabotage projeté par sa famille fut rendu impossible, et qu'elle tua ce fils qui était devenu leur ennemi de classe.

« Eisenstein décrit le film comme un film sur les adultes et les enfants pour les adultes et les enfants. Pour élargir le public enfantin, il fait une seconde version pour les enfants, dont l'histoire est la même, mais où toutes les séquences d'action sont développées et les dialogues complexes raccourcis (...) (cette interruption est de Leyda N.D.T.).

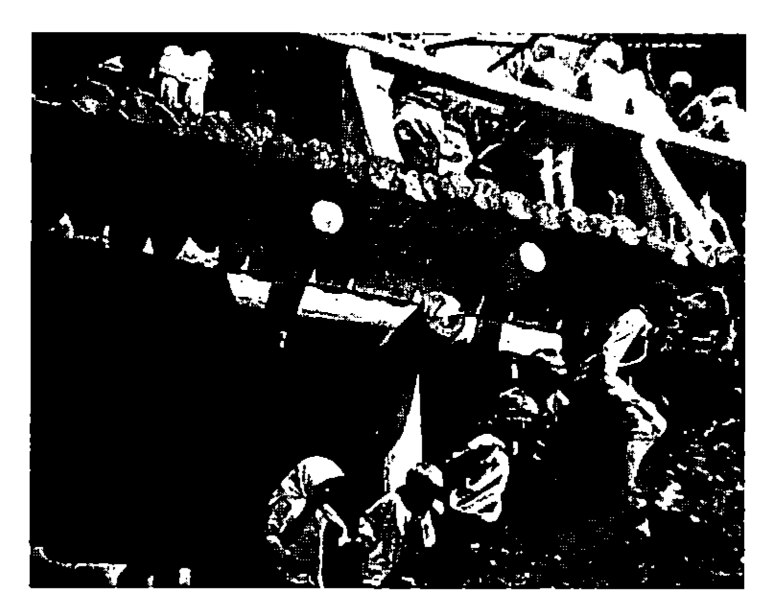
« Eisenstein travaille seul sur le script, prenant occasionnellement conseil du scénariste et du caméraman (Tissé), discutant les questions techniques à propos de la musique (avec le compositeur de Tchapaïev, *Gavril Popov), du son, du doublage (Bogdankevitch et Obolenski s'occupent du son), des transparences et autres truquages de caméra que supervise Nilsen. »*

Le flot de dessins qui, en temps normal, participait chez lui de tout travail intellectuel ou de toute conversation privée était devenu un véritable fleuve pendant cette période de préparation. Il faisait des croquis pour tout.

« ... pour les mouvements de personnages seuls ou les mouvements de groupe, pour les idées lancées avant qu'elles







De haut en bas :
Croquis en marge du découpage de S.M.E. (les seuls qui aient été retrouvés).
S.M.E. et Vitka (Stépok).
Sous le pont.

entrent dans le scénario, pour des séries de compositions destinées à maintenir une partie de la narration dans une même tonalité, pour des séries introduisant un crescendo dramatique, pour des visages qu'il cherche, d'autres qu'il a trouvés et qui rentrent dans un schéma général, pour des arrière-plans à trouver, des décors à construire, des costumes, des objets, des détails, pour tout. Quelque grand usage qu'il fasse de ces dessins, comme exercice et comme plan, Eisenstein ne subit jamais ensuite leur contrainte (comme j'ai vu plus tard à Hollywood ou à Moscou les « dessins de production » utilisés comme des bleus d'architecte). Ces dessins sont aussi peu contraignants que le restera le scénario jusqu'à la dernière prise. J'ai vu passer plus d'un jour de tournage sans qu'Eisenstein se reporte une seule fois au script tellement il se fie aux images mentales qu'il garde en lui. Il dit que tous les plans sont faits pour vous préparer à la venue de nouvelles idées à chaque jour de travail. »

Le processus de sélection des acteurs commença sur une énorme échelle qui semblait ne surprendre que moi.

« Deux jours par semaine, pendant quatre heures ininterrompues, les acteurs choisis pendant la semaine par les assistants et les agences défilent devant lui, cinq par cinq. La deuxième sélection faite, on fait des fiches, on prend des photos. Les figurants pour les scènes de foule sont choisis avec presque autant de soin que les acteurs des rôles parlants. Sur plus de 2 000 enfants, les assistants en ont choisi 600, dont Eisenstein a retenu 200, et l'enfant qui doit jouer le rôle principal n'a pas encore été trouvé. Aucun n'a encore fait sur Eisenstein une impression assez profonde pour passer un bout d'essai. Atacheva qui travaille comme assistant a été envoyé à Léningrad pour voir des acteurs possibles : là non plus, pas de Stépok. Crise. L'expédition doit commencer d'un jour à l'autre et le rôle de Stépok est vital pour l'épisode qui doit être tourné en extérieurs. Des quatre rôles principaux, un seul a été choisi définitivement, celui du père du garçon. A la première lecture du scénario, Boris Zakhava, directeur du Théâtre Vakhtangov et qui n'a encore jamais fait de cinéma, a eu le rôle.

« Et tout d'un coup, alors qu'il examinait presque les derniers enfants qui restaient à voir, Eisenstein a vu Vitka : « c'est Stépok ». C'est un enfant de onze ans, tranquille, qui s'intéresse aux mathématiques et pas au cinéma, le fils d'un chauffeur de l'armée, Kartachov. Il semblait avoir tout (et tout le monde, y compris Rjechevski) contre lui : ses cheveux poussaient de travers, une pigmentation insuffisante de la peau lui donnait de grandes taches blanches sur le visage et sur le cou, et à l'essai, sa voix est apparue forcée et monotone, jusqu'à ce qu'on lui demande de nous poser des devinettes, et sa voix est devenue alors claire, jolie et presque autoritaire. Eisenstein avait été le seul à voir les côtés positifs qui sont devenus ensuite évidents pour tout le monde. Un maquillage arrangea bien les choses. Et surtout, Vitka donnait au rôle l'expression qu'Eisenstein avait imaginée, pas celle d'un acteur mais celle d'un enfant, d'un jeune Pionnier, avec une intelligence vaste et rapide, un visage expressif et une gamme d'émotions surprenante. »

Pendant que nous attendions le retour de l'assistant Gomarov et de l'administrateur Goutine partis en repérages dans le Sud, nous profitâmes de la saison pour tourner le court prologue poétique : une évocation de Tourguéniev, des arbres fruitiers en fleurs et des flèches d'église. Le 5 mai 1935, les premiers plans du *Pré de Béjine* furent tournés dans le vieux verger de Kolomenskoïé, souvent filmé, qui était associé au souvenir d'Ivan le Terrible.

« Ces premiers plans furent tournés en référence à la place et à l'importance de Tourguéniev dans l'histoire de l'art et de la littérature. A l'aube du romantisme, Tourguéniev était attiré par les impressionnistes, qui à leur tour étaient attirés par les estampes japonaises : l'introduction par Tourguéniev de l'impressionnisme dans la littérature était l'idée maîtresse sur laquelle il fallait appuyer ce prologue. De même que Tourguéniev avait extrait l'essence

de cet accent mis par les Japonais sur le détail, sur la chose isolée, sur l'assemblage parfait d'éléments qui semblent pris au hasard, de même était extraite du style et du contexte de Tourguéniev une approche cinématographique. Le problème à résoudre dans ces quelques premières compositions est devenu celui de montrer au public comment Tourguéniev avait vu les choses autour de lui. Ce bref prologue doit donner l'impression non pas qu'on feuillette une collection d'estampes japonaises ou de dessins chinois, mais qu'on examine amoureusement les recoins et les détails d'un paysage éclairé par les dernières douces lueurs du romantisme, choisis par un artiste fasciné par le regard de l'Orient. »

Après avoir vu le village réel du *Pré de Béjine*, les producteurs avaient décidé de construire un village « synthétique », en utilisant la « géographie créative » de Koulechov pour faire un montage de différents extérieurs choisis à travers l'Union Soviétique. Le plan fut annoncé : Armavir et la Ferme d'Etat Staline pour deux semaines, où devaient être tournées les scènes de très grande foule pour l'épisode de la grand' route, et ensuite un mois à Kharkov pour filmer les scènes jouées de cet épisode avec l'aide de l'Association Tractoriste de Kharkov. Un des buts d'Eisenstein dans le schéma général de la production était de prouver qu'un bon film pouvait être à la fois bien et vite fait sans perte (et peut-être avec profit) quant à la qualité artistique. Depuis le triomphe de *Tchapaïev*, les horaires de tournage avaient été allongés ridiculement et jusqu'au gâchis.

Le 15 juin à 6 heures du matin, nous nous envolâmes de l'aéroport de Moscou à sept, y compris Eisenstein et Tissé, dans un avion frété spécialement, qui transportait les caméras et le matériel, et à 4 heures de l'après-midi nous nous retrouvions près de la mer d'Azov, dans la seconde (par la taille) ferme d'Etat de l'Union. Le lendemain et les sept jours suivants, nous photographions des milliers de travailleurs de la ferme d'Etat qui se rendaient aux moissons en tracteur, en moissonneuse-lieuse, en voiture d'incendie, à motocyclette, à bicyclette, en voiture et en camion.

« *Notre journée de travail commence à 6 heures du matin : Tissé ne nous aurait pas laissé commencer à tourner avant que la lumière du soleil fût assez douce (vers 10 heures), mais cela prend tout ce temps pour se rendre au lieu de tournage, se préparer pour la journée, et regarder Tissé s'installer dans le trou qui a été creusé pour lui sous la route pour filmer les véhicules qui passent au-dessus de lui selon différentes dispositions décidées la veille. La journée se termine à 7 heures, on fait une toilette joyeuse avant le dîner dans le petit hôtel du sovkhoze. Chaque jour après dîner il y a une conférence sur le travail de la journée et le plan du lendemain, dans la chambre d'Eisenstein, avec un panier de fraises au bout de la table et un seau de cerises (avec les compliments des travailleurs du sovkhoze) à l'autre. « Eh bien, avons-nous battu le record établi pendant* Potemkine *de soixante-quinze plans différents en un jour de tournage sur les marches ?* » — « *Non, mais quarante-cinq sur trois caméras plus une caméra à la main, ça n'est pas mal non plus* » — « *Pas assez, pas assez. Il ne faut pas laisser le dernier champ de bataille nous faire honte* ».

« *Bien que nous tournions constamment avec trois et quelquefois quatre caméras, tous ces plans n'apparaîtront pas sur l'écran tels qu'ils ont été pris. Eisenstein a expliqué le mystère : « Sur la table de montage, cet épisode sera manipulé de la même façon qu'un compositeur travaille une fugue à quatre voix. Ce que nous filmons ici, ce n'est qu'une des voix. La plupart sera utilisée pour des surimpressions ou des transparences — avec des personnages et des gros plans devant. C'est pourquoi les compositions d'Armavir sont incomplètes : on garde des espaces pour les utiliser plus tard pour les seconds motifs de l'image. Les troisième ou quatrième voix (ou motifs) sont sonores : — le son et la voix* » (...)

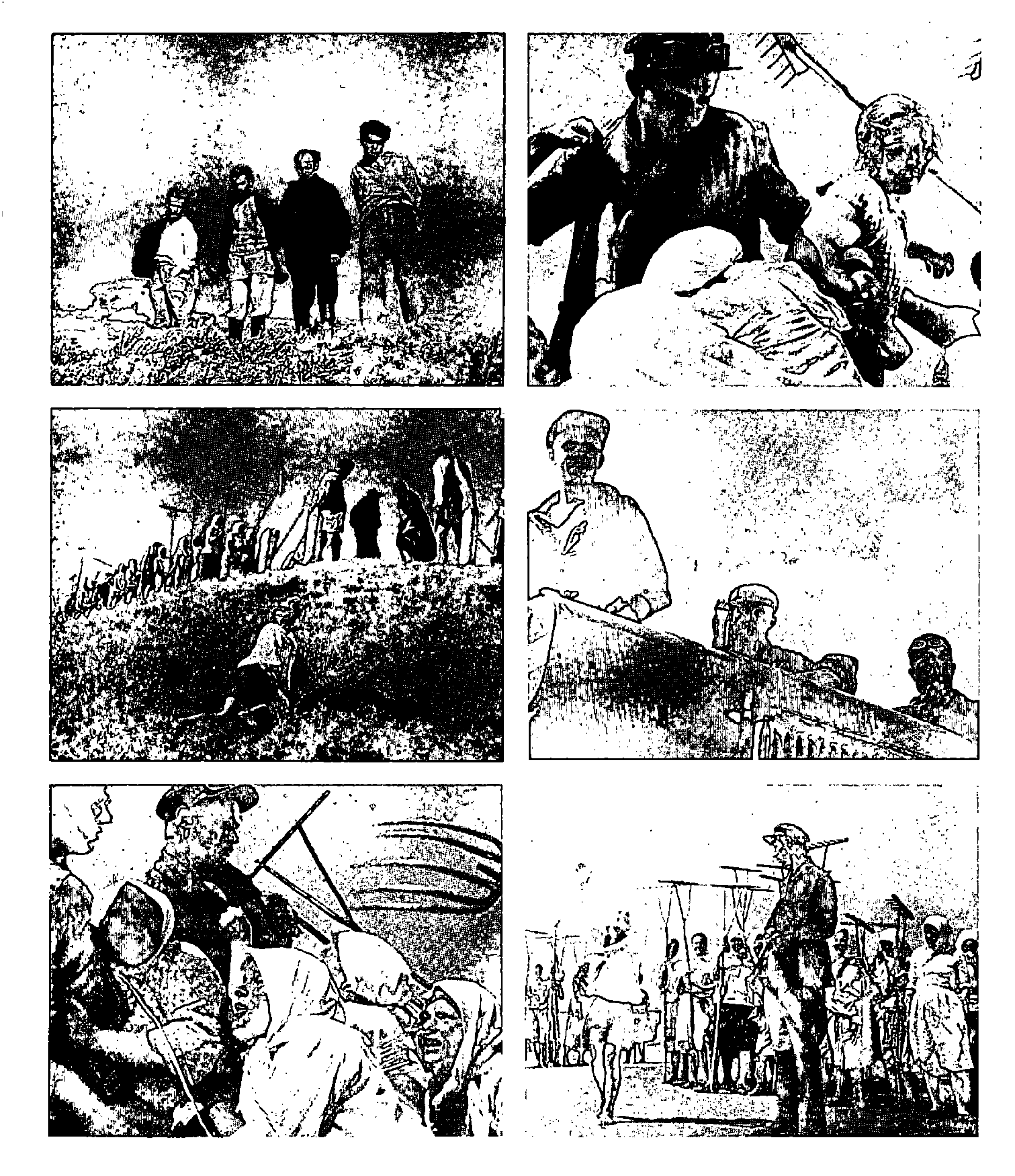
Parce que l'épisode de la grand' route était la partie la plus difficile du film, Eisenstein avait choisi de le tourner en premier de façon que le reste du film pût alors être construit autour de ce moment de paroxysme. La scène se place au milieu du film dont l'action s'étale sur vingt-quatre heures, du matin d'un jour au matin du lendemain, jour de la moisson. La grand' route en elle-même est un exemple de l'usage répété du symbole de la route ; d'abord il y a la voie de chemin de fer le long de laquelle Stépok et un grand paysan appelé « Barbe Noire » portent le corps de la mère de Stépok (morte bientôt après avoir donné naissance à la sœur de Stépok) tôt dans la matinée.

Quand l'histoire commence, quatre incendiaires fugitifs (un fanatique, un anarchiste, un leader koulak et un paysan pauvre), s'étant barricadés dans l'église du village, tirent sur les villageois qui viennent les arrêter, sont délogés et, gardés par deux hommes de la milice, sont emmenés en prison à la ville. Ils tentent de traverser la grand' route au milieu d'un cortège qui se rend à la moisson. Quand les travailleurs de la ferme comprennent que si les quatre avaient réussi leur coup leurs moissons mûres tout autour seraient maintenant une étendue dévastée et fumante, ils écartent les deux miliciens et se préparent à se faire justice eux-mêmes. Leur chef est le grand Barbe Noire, armé d'une hache. Les plus modérés des komsomols, des travailleurs de la ferme et des tractoristes parlementent en vain avec la foule, jusqu'à ce que le petit Stépok se plante entre Barbe Noire et les quatre hommes, avec une plaisanterie qui fasse rire les moissonneurs. Une fois la tension rompue, les miliciens sont autorisés à continuer leur route avec les prisonniers.

Mais le rôle de Stépok dans la fiction est essentiellement tragique. La nuit, pendant que les garçons du village surveillent les chevaux de la communauté, Stépok va monter la garde auprès de la moisson. Il a appris que son père était le complice des quatre incendiaires pour brûler la moisson et il a demandé aux gardes de surveiller la cabane de son père jusqu'à ce que la moisson soit terminée. Mais le père s'échappe et tire sur son fils qui tombe de sa tour de garde.

« *Profitant de la générosité de la ferme d'Etat et du beau temps, et parce que nous sommes en avance sur notre plan de travail, nous avons utilisé quelques arpents de blé mûr merveilleusement photogéniques pour la séquence finale du film, quand le corps de Stépok assassiné est ramené au village : les Jeunes Pionniers saluent depuis leur tour de garde à mesure que le corps passe près d'eux, dans une série de compositions étonnamment belles et dépouillées, avec deux gardes haut dans leur tour, et deux autres en bas en gros plan. Presque invariablement, on prenait ces plans avec un objectif de 28. Quand je demandai à Eisenstein pourquoi il choisissait cet objectif pour ces plans, il me dit que les objectifs peuvent être utilisés comme les instruments d'une orchestration. Des objectifs différents produisent des tensions différentes. Il y a des objectifs « plats » comme le 150, qui donne peu de profondeur, peu de tension et peu d'émotion. Tandis qu'il y a des objectifs moins corrigés, comme le 28 ou le 25, qui donnent un champ large et une image à forte courbure et qui produisent positivement un sentiment de tension sur le spectateur. Ces plans, qui arrivent près de la fin du film, devraient produire une expansion calculée graduelle de l'émotion, et ici la plus grande tension à la fois de l'objectif et de la composition (l'opposition entre premier plan et arrière-plan) peut être judicieuse. Cette précision aiguë dans le choix des objectifs est une des contributions de Tissé dans sa collaboration avec Eisenstein.* »

Mon dernier souvenir d'Armavir me fit comprendre à quel point le sujet que nous filmions n'avait rien d'une fiction. Autour de ces tours de garde, nous devions piétiner un peu le grain pendant notre travail pour mettre en place les caméras, les réflecteurs, etc. Quand notre camion se déplaçait pour le plan suivant, nous apercevions en regardant derrière nous les vrais gardiens de la moisson qui apparaissaient pour redresser soigneusement chaque tige que nous avions courbée.



De haut en bas :
Les quatre saboteurs.
Stépok et les kolkhoziens sur la route.
La colère des paysans.

De haut en bas :
Les paysans contre les miliciens.
Les sifflets des tractoristes.
Stépok désamorce la colère de la foule.

A Kharkov, avant de pouvoir commencer à tourner, nous fûmes retenus assez longtemps sans pouvoir rien faire. Eisenstein avait fait un saut à Moscou en avion, promettant de nous rejoindre très vite : il y avait été pris d'une crise d'intoxication. Ce fut la première d'une suite d'interruptions qui furent finalement fatales.

Pendant les deux semaines qui suivirent le retour d'Eisenstein, à moitié remis, le temps devint mauvais ; impossible de tourner à part des plans de nuit d'un défilé de tracteurs le long de la grand' route de Kharkov, matériel qui devait durer quelques secondes sur l'écran.

« Le fait d'être enfermés nous rend irritables et nous étalons beaucoup trop ouvertement le fond de notre caractère... On prend un soin particulier de Vitka en ce qui concerne son sommeil, son régime et ses distractions, pour le conserver en bonne santé et équilibré. Dans l'ensemble c'est un bon garçon, surtout si Maslov (l'un des assistants, qui joue le rôle de l'incendiaire anarchiste) lui raconte chaque soir le scénario d'une comédie américaine, mais de temps en temps il prend des airs. »

« Après une journée complète de tournage, nous nous précipitons à l'aéroport de Kharkov avec les trois incendiaires. J'étais stupéfait car je pensais que nous n'avions plus besoin des avions (on les avait déjà employés pour survoler le défilé des tracteurs). Eisenstein m'a montré une nouvelle note sur le script. Quand le défilé reconnaît les quatre hommes, leur indignation s'exprime d'abord par des huées, des cris, des sifflets. Le script indique que la bande-son doit être de moins en moins réaliste, culminant au niveau sonore de sifflets de bateaux et de sirènes d'usine. La bande-son va si loin dans l'irréel que l'image doit atteindre le même niveau : la nouvelle note dit : « les quatre sous un vent violent », puis « les quatre comme dans un ouragan ».

De retour à Moscou...

« Au printemps, un champ dans une vallée près des studios de Mosfilm a été labouré et ensemencé (par Eisenstein, avec le cérémonial nécessaire) pour que nous puissions y tourner cet automne, et dans ce champ entouré d'une forêt de bouleaux argentés qui surplombe la Moskova, nous passons de longues nuits froides (nous sommes déjà à la fin du mois d'août) toutes les nuits pendant trois semaines. Le seul changement dans cette vie de lampes à arcs sifflantes et éblouissantes est arrivé quand les quelques maisons pour le décor de la rue du village ont été construites à l'autre bout du champ, et alors nous avons commencé à tourner depuis midi jusqu'à l'heure de commencer les scènes de nuit. »

Les séquences de cette semaine étaient celles des feux de camp (les garçons de Tourguéniev gardant les chevaux de la ferme collective de Tourguéniev), et des événements faisant suite à la découverte du corps de Stépok mortellement blessé — la chasse aux incendiaires en fuite, leur capture et la mort de Stépok à l'aube.

« Le tournage de chaque nuit commence avec les scènes de foule des enfants quittant les feux de camp et se ruant à travers la forêt de bouleaux pour intercepter les fugitifs. Ceux de Tourguéniev étaient « nu-tête ; en vieille pèlerine de fourrure, ils chevauchent de fougueux petits chevaux et ils galopent avec des cris joyeux, des hurlements et des rires retentissants, agitant bras et jambes et sautant en l'air ». Les nôtres sont sérieux, furieux du crime inhumain qui s'est commis si près d'eux, et se précipitent, fouettant leurs chevaux, et pleurant presque de désespoir. »

« Derrière la caméra, le spectacle aussi curieux que devant. Rangés en cercle à l'arrière, il y a l'équipe — et les invités : amis, parents, directeurs de tous les studios, autres metteurs en scène (amis ou disciples d'E. — Koulechov, Ermler, Savtchenko, Barnett, Macheret, Trauberg, Choub, les Vassiliev), écrivains français, esthètes anglais, émigrés allemands, touristes américains. A chaque fois que Tissé prend sa caméra et Eisenstein sa baguette rose bonbon et qu'ils se dirigent vers un nouvel emplacement dans la forêt fantastiquement éclairée, toute la compagnie déplace aussitôt le parterre (deux chaises d'osier et une vingtaine de vieilles boîtes), prend place en évitant les nouveaux trous et mares, et contemple Eisenstein en train de fabriquer la magie de la prochaine saison.

« Chaque matin, pour attraper la première lueur de l'aube, Stépok s'étend mort pendant le peu de minutes qui nous sont permises pour avoir exactement la bonne lumière. Ce n'est pas une plaisanterie de mourir dans la brume froide du matin, mais Vitka, dans le rôle de Stépok, nous fait oublier les lits où nous nous jetterons quelques minutes plus tard, par l'intensité et l'étonnant réalisme qu'il met dans cette scène chaque matin... A travers les grésillements des lampes à arc, et les directives guère audibles d'Eisenstein (sa voix pendant le tournage est toujours la plus calme du groupe) l'équipe et les invités commencent à oublier que Stépok est Vitka et qu'il n'est pas réellement mort. Ensuite le chef (de la section politique) ramasse le corps et commence sa marche vers le village, le portant dans ses bras. C'est l'enterrement de la lumière, tuée par les ténèbres, et ressuscitée pour jamais par le matin ».

La première des séquences sonores en studio était avec Zakhava, celle où le père devenant fou interroge son fils (sur qui il vient de tirer) sur les méthodes de Dieu, particulièrement sur la manière dont il punit les fils qui trahissent leur père.

« Le maquillage de Zakhava accentue les traits qui l'ont fait choisir pour le rôle. On ne voit plus rien que son énorme nez en bec d'aigle et ses yeux vitreux au-dessus d'une courte barbe frisée. Avant chaque plan du visage de Stépok, chaque doigt, chaque pli de sa blouse blanche, chaque cheveu est soigneusement arrangé. Les compositions appréciées chaque jour aux rushes — plate-forme triangulaire de la tour de guet, épis de blé fantômatiques, corps de Stépok, et les yeux du père — maintiennent l'atmosphère de plus en plus cauchemaresque de la séquence. La lutte pour le fusil sera certainement un moment inoubliable du film...

« Un film sonore d'Eisenstein sera un contrepoint du visuel et du sonore, pour reprendre ses propres termes — le niveau le plus haut où peut se réaliser le conflit entre les impulsions optiques et acoustiques. Il dit aussi que la forme idéale pour le film sonore est le monologue. Dans la séquence de la « famille » s'exprime ce double idéal. Le père est outragé par la présence du fils qui l'a « trahi ». Sa seule ressource, car il est faible et pas tout à fait assez saoûl pour lui donner une raclée, est de pousser son fils à bout par des insultes et des malédictions pour qu'il fasse quelque geste auquel il pourrait répondre par des coups. Le dialogue de la scène est littéralement un monologue du père ; la scène sera montée comme un conflit entre l'hystérie naissante du père et le calme croissant de Stépok et culminera dans un hurlement d'ivresse et de folie furieuse et dans la décision prise par Stépok d'abandonner sa famille à jamais. Dans un décor d'intérieur construit avec une perspective exagérée, on voit quelquefois le dos du haut de la tête de Stépok, et l'on entend la nouvelle crise de colère que cela provoque chez le père. Quelquefois le conflit apparaît dans le même plan : le visage de Stépok et celui du père qui s'agite derrière exprimant une brutalité retenue. Quelquefois deux éléments visuels expriment un même bord du conflit, mais de façon opposée — comme dans le plan où l'hystérie du père est montrée en même temps que la haine silencieuse, calme et concentrée de la grand-mère envers le garçon...

« La présidente de la ferme collective a enfin été trouvée : le rôle est joué par Elena Telechova, metteur en scène qui travaille au Premier Théâtre d'Art et au Théâtre de l'Armée Rouge. C'est le quatrième metteur en scène de théâtre qu'Eisenstein fait jouer dans le film : Zakhava, Telechova, Garine, du Meyerhold, qui joue le rôle du mari de la présidente et Okhlopkov qui joue un rôle comique. C'est peut-être un hasard, ou une fois de plus c'est peut-être parce qu'Eisenstein sait que d'autres metteurs en scène sont susceptibles de comprendre plus vite ce qu'il désire...

« Les directives d'Eisenstein sont les plus intelligentes que j'aie jamais vu donner. Qu'il s'agisse d'acteurs expéri-







De haut en bas :
Le guet des pionniers.
La mort de Stépok.
Stépok et son père.

mentés ou non, d'abord il résout leurs problèmes physiques : que dois-je faire de mon torse et de mes membres à ce moment-là ? Qu'est-ce que va donner mon mouvement ? Est-ce que ce mouvement exprime la nuance désirée ? Avec les acteurs expérimentés, ce qui maintenant inclut Vitka, il parle de la scène, dévoile les émotions de la scène (mais sans jamais montrer comment le visage doit jouer), et répète une ou deux fois sans la caméra, insistant sur des détails, faisant quelques corrections, jamais graves. Ensuite la caméra entre en action, le plan est mis en place, et pendant que Tissé dispose les éclairages et Bogdankevitch le micro, la scène est rejouée plusieurs fois. Une fois la prise faite, si Eisenstein ou Tissé ou l'acteur n'est pas satisfait, on la reprend. D'une manière générale, une longue séquence de dialogue est d'abord filmée en continuité pour la bande-son et la mise en scène, avant d'être fragmentée en plans moyens et gros plans plus expressifs. »

Le tournage fut brusquement interrompu : Eisenstein avait attrapé la variole. Au moment où il choisissait personnellement tous les objets qui devaient faire partie du prochain décor, celui de l'église, quelque microbe traînant sur une icône ou un ornement sacré avait choisi cet athée d'Eisenstein pour être le seul cas de variole connu à Moscou depuis deux ans. Ma dernière note sur mon journal de production est datée du 20 octobre 1935 :

« *Après une quarantaine de trois semaines (avec un bulletin quotidien à la radio), il restera en convalescence pour un mois... Le travail du* Pré de Béjine *reprendra à la mi-décembre avec fin prévue en mai 36. A l'hôpital il a célébré sa fête pour la 38e fois.* »

L'interruption due à la maladie d'Eisenstein avait créé de nouveaux problèmes. Si les dates de tournage prévues d'abord avaient été respectées, le film aurait pu être terminé sans crise notable, et jugé dans son intégralité. Mais la situation étant ce qu'elle était, avec Eisenstein empêché si longtemps de sortir avec la variole et une grippe consécutive, il y eut des changements inévitables, à la fois dans ses propres idées sur le *Pré de Béjine*, et dans la politique officielle, particulièrement en ce qui concernait la campagne anti-religieuse dans les secteurs ruraux. Quand il fut de nouveau prêt à travailler, ces deux facteurs demandèrent une large révision du script, bien que soixante pour cent du script original aient déjà été tournés. Une de mes dernières fonctions concernant le film fut de servir d'intermédiaire entre Eisenstein et Isaac Babel qui l'aidait pour la révision. Le tournage continua avec le nouveau script, mais de nouvelles interruptions pour maladie, et de nouvelles révisions s'accumulèrent tragiquement, et ses collègues ne furent pas surpris quand le 17 mai 1937 Choumiatski arrêta la production du Pré de Béjine. Choumiatski attaqua alors à la fois le film et le metteur en scène dans des articles et dans une discussion de trois jours sur le film inachevé, où les reproches étaient tristement monotones. La dernière déclaration d'Eisenstein en public concernant *Le Pré de Béjine* fut publiée comme une auto-critique, « Les erreurs du *Pré de Béjine* ». (1) Bien qu'il dît dans cette confession que « Le travail devait être interrompu ; des plans supplémentaires et des prises refaites ne pouvaient pas le sauver », je soupçonne que cet arrêt total n'était pas nécessaire, que le travail aurait pu être sauvé par une décision moins rigoureuse, et qu'en le faisant *arrêter*, Choumiatski avait un autre motif que de mettre au pas un artiste récalcitrant. Le théâtre venait de subir une campagne anti-formaliste, avec Meyerhold qui avait joué le diable d'une façon tellement forcenée que des accusations politiques furent ajoutées à ses crimes artistiques ; le plan de Choumiatski pour le grand pas en avant de l'industrie cinématographique

(1) Publié pour la première fois dans *Sovietskoïé Iskousstvo*, le 17 avril 1937 ; réimprimé, avec de légères altérations dans le pamphlet « Sur le film *Le Pré de Béjine* de Eisenstein » à Moscou en 1937 ; traduction complète en anglais in *International Literature*, n° 8, 1937, reprise dans l'ouvrage de Marie Seton.

soviétique comportait le besoin urgent d'un bouc-émissaire :

« Tandis qu'ils établissent le style du film d'art soviétique, dans le même temps nos metteurs en scène et nos scénaristes livrent un combat contre toutes les manifestations et tendances étrangères à l'art soviétique, particulièrement contre le soi-disant formalisme dont ces tendances se servent comme d'un prétexte pour faire de l'art pour l'art, du « technicisme » pur et simple, du joli superficiel » (2).

La logique de ceci, qui n'est pas immédiatement apparente, c'est que Choumiatski avait projeté de construire un « Hollywood soviétique » sur les bords de la mer Noire ; à cet endroit, aussi isolé que Hollywood du courant majeur des arts nationaux, Choumiatski acquerrait le droit de régner en maître en produisant, pour commencer, à peu près trois cents films par an. Tout ce qui se mettrait en travers de ce flux de production régulier devrait être au silence ou éliminé d'emblée ; l' « antiformalisme » fournissait le prétexte parfait au programme industriel de Choumiatski, et Eisenstein était la victime sacrificielle parfaite. Evidemment cette route vers la mer Noire était pavée avec les meilleures intentions bolchéviques, et Choumiatski était certain d'avoir à cœur de son mieux les intérêts du cinéma soviétique.

Cependant ce fut l'échec industriel qui fit la preuve des dégâts causés par la politique de Choumiatski. Le vingtième anniversaire de la Révolution d'Octobre approchait, sans aucun film pour marquer la date. L'excellent *La Dernière Nuit* de Raizman, sur les heures cruciales de la Révolution à Moscou, et le populaire *Député de la Baltique*, sortis tous deux au début 37, auraient pu être considérés comme des films de l'Anniversaire, mais Staline voulait un film sur Octobre proprement dit et sur les hommes qui l'avaient fait. Aussitôt que le scénario de Alexi Kapler fut approuvé par « les plus hautes autorités », *Lénine en Octobre* fut commencé... le seul metteur en scène disponible pour ce travail pressé fut Mikhail Romm, dont la carrière s'annonçait prometteuse après *Boule de Suif*... Avec l'aiguillon constant des autorités *Lénine en Octobre* fut prêt à sortir le 7 novembre — trois mois après le début du tournage ! C'était la campagne d'efficacité du *Pré de Béjine* qui avait permis la réalisation de *Lénine en Octobre* — et l'administration de Choumiatski recevait un coup sévère. Pourquoi n'y avait-il pas eu d'autres films faits aussi vite, aussi économiquement et aussi bien ? Il y avait eu de grands projets, mais regarde ton bilan, camarade Choumiatski — sur les 120 films annoncés pour 1935, 43 étaient sortis, sur les 165 prévus pour 1936, on en vit que 46, et même avec l'objectif plus modeste de 62 pour 1937 on n'aboutit qu'à 35 films sortis. L'administration du cinéma fut intégralement remerciée, Choumiatski fut dénoncé dans la Pravda (9 janvier 1938) comme « politiquement aveugle » et comme un instrument entre les mains des naufrageurs qui l'entouraient. On lui confia l'administration d'une petite usine en province et l'on n'entendit plus parler de ses assistants ni de son « Hollywood soviétique ». Des amis m'ont raconté que la nuit de Janvier il y eut dans tout Moscou des cinéastes qui donnèrent des fêtes.

Post-scriptum 1970

Le renvoi de Choumiatski permit à Eisenstein de faire *Alexandre Nevski*, mais qu'en était-il du *Pré de Béjine ?* C'était un sujet à ce point tabou que je dus attendre jusqu'à ma première visite après-guerre à Moscou en 1959, pour poser des questions à ce sujet. Des amis étrangers avaient entendu parler de sa destruction mais étaient franchement sceptiques — comment aurait-il pu en disparaître toute trace ?

La veuve d'Eisenstein, Pera, confirma la perte totale. La copie de travail et le négatif (quand on l'avait rangé aux archives, *Le Pré de Béjine* était plus complet qu'on ne

(2) Choumiatski, in *Sovietskoïé Kino*, édité à Moscou en 1935 par Arosev.







De haut en bas :
Colère du père de Stépok.
S.M.E. dirigeant le père de Stépok.
L'anti-religiosité...

nous l'avait dit en 37) avaient été emmagasinés dans la même cave ; la précipitation due à la guerre expliquait cette entorse aux règles de la conservation des films. Une bombe allemande tomba, pas sur, mais à côté de la cave : ce furent les bombes à incendie qui inondèrent la cave et détruisirent son contenu — pour donner une note d'ironie à la perte du *Pré de Béjine*. La destruction dépassa cette perte matérielle. Aucune personne ayant travaillé au film n'était disposée à en parler — toutes les photos et autres souvenirs que garde habituellement une équipe d'un film avaient été détruits ou soigneusement cachés. Au cours d'une visite ultérieure à Moscou une camarade de l'équipe avoua qu'elle m'avait évité en 59 parce qu'elle avait peur que je veuille parler du sujet interdit. Le compositeur, Popov, transforma sa partition du *Pré de Béjine* en *Symphonie Russe*, mais refusait de parler de sa relation au film tabou. Les nombreuses photos accrochées dans l'appartement de Tissé n'en comprenaient aucune se rapportant au film, et son état de santé précaire après son attaque rendait impossible de le questionner à propos d'un sujet sur lequel le silence et la menace avaient duré 25 ans : Eisenstein lui-même qui avait la mentalité archiviste et conservait normalement tous les documents, n'avait gardé aucun des centaines (peut-être des milliers !) de dessins de travail que j'avais vus, que je lui avais vu faire, pendant la première version du film. Tout ce qui restait consistait en esquisses en marge de la seule copie conservée du script — et un croquis de costume que j'avais mendié un jour qu'il débarrassait son bureau à Kharkov. E. : « Oh, ne t'en fais pas avec ça. Je t'en donnerai un bon quand nous rentrerons à Moscou. » Mais je le pris quand même.

Les partisans du silence avaient compté sans l'ingéniosité et l'opiniâtreté de Pera dans sa campagne pour « réhabiliter » (!) Eisenstein et sa réputation. Elle organisa des expositions de ses dessins à l'étranger, et en Russie elle prépara une édition en six volumes de ses écrits, décidée à publier au moins des parties des ouvrages terminés qu'elle avait trouvées parmi ses papiers — pour aboutir à leur publication complète un jour. Ses assistants furent deux dévoués diplômés de l'Institut du Cinéma, Naoum Kleiman et Leonid Kozlov, et elle dut compter sur eux de plus en plus, au fur et à mesure que sa vue empirait. Elle fit une autre découverte. Elle avait oublié qu'Eisenstein demandait toujours à Tissé de lui donner quelques photogrammes de chaque plan qui avait été tourné sur *tous* les films qu'ils avaient faits ensemble, à commencer par *La Grève*. Quelquefois les photogrammes étaient tirés au début du plan, quelquefois à la fin, et l'habitude avait dû en être prise avec les minutieux essais de développement faits par Tissé pour chaque jour de travail. Dans une pile de boîtes en fer contenant ces traces de chaque film, Pera trouva la boîte (négligée ?) qui contenait toutes les chutes du *Pré de Béjine* — et elle eut une idée géniale : pourquoi ne pas faire un photo-film en montant ces photogrammes à partir du script — pour confondre les bureaucrates et les critiques qui avaient condamné et enterré le film comme « formaliste » et « antisoviétique » ? La manière dont ce photo-film serait utilisé n'était pas encore définie — pour le moment il suffisait de le faire. Je me trouvai par coïncidence à Moscou à l'occasion d'une projection à la fois de la version originale et de la version de Babel : une extraordinaire preuve. La plupart des spectateurs étaient les mêmes gens qui avaient condamné *Le Pré de Béjine* en 1937 sur les instructions de Choumiatski. Ils étaient plus vieux alors, mais pas plus sages. Ils sentaient que moins on en dirait et montrerait sur *Le Pré de Béjine*, moins leur réputation souffrirait. Presque à l'unanimité, ils condamnèrent presque aussi durement le photo-film — et ce fut la raison pour laquelle il fallut encore des années pour que nous puissions tous voir l'étonnante résurrection d'une demi-heure réalisée par Kleiman et Serge Youtkévitch, président de l'actuel Comité Eisenstein. Nous leur devons nos remerciements ainsi qu'à Pera. Un jugement injuste a été partiellement réparé. — Jay LEYDA. (*Traduit de l'anglais par Sylvie Pierre.*)

EISENSTEIN ET L'ENSEIGNEMENT

S. M. Eisenstein : Problèmes de la composition

Nous avons publié dans nos quatre précédents numéros (222, 223, 224, 225) *d'une part le « programme d'enseignement » de S.M.E. au V.G.I.K. (programme formé dès* 1928, *et publié en revue en* 1936), *d'autre part certains extraits d'un « cours » de* 1933 (*« L'art de la mise en scène » : « Le retour du soldat du front »*). *Nous publions ici le sténogramme d'un autre cours de S.M.E., consacré à l'analyse d'un fragment de la nouvelle de V. Nékrassov, « Dans les tranchées de Stalingrad ». Ce cours a été fait au V.G.I.K. le* 25 *décembre* 1946. *Nous le reprenons d'un numéro spécial de « Recherches soviétiques » consacré au cinéma* (*n*o 3, *avril* 1956) *et présenté par Georges Sadoul. Le texte de ce cours, conservé dans les archives de S.M.E., est paru en Russie dans le recueil « Problèmes de dramaturgie cinématographique », Editions Iskousstvo, Moscou,* 1954.

Ces quelques textes, qu'il faut compléter par la lecture de la traduction anglaise du livre de Vladimir Nijny, « Lessons with Eisenstein », introduisent à une part essentielle du travail eisensteinien : l'enseignement du cinéma au V.G.I.K., de 1932 *à* 1948.

Au cours de ce semestre, nous avons abordé les questions de la composition en parlant des points de vue les plus divers ; nous avons parlé de son sens général, du rôle de l'image, et nous avons étudié la composition d'après des œuvres de Pouchkine que nous nous sommes efforcés d'incorporer dans un système de feuilles de montage ou dans un découpage de l'action plan par plan.

Que devons-nous faire maintenant ? Les matériaux scéniques que reçoivent les metteurs en scène se distinguent souvent par leur composition informe, d'où leur peu de force expressive.

Comment, à partir d'une matière scénique dont la structure est informe, arriver à faire une composition rigoureuse ?

Je veux vous le montrer d'après un fragment du roman *Stalingrad*, de V. Nékrassov (1).

Mais voyons tout d'abord de quel point de vue nous allons étudier les problèmes de la composition à partir du fragment donné.

Nous aborderons la question de la composition dans son sens le plus restreint — je dirais dans « la manière d'opérer » — c'est-à-dire que nous nous occuperons avant tout de la manière de traiter les matériaux, de les disposer et de rapprocher les différents éléments.

N'oublions pas que le terme « composition » signifie avant tout l'action de « rapprocher, mettre ensemble ». C'est de ce point de vue limité que nous examinerons, nous aussi, les matériaux donnés, pour nous familiariser avec la manière d'établir des liens et des joints réguliers entre les différentes parties de l'œuvre, ses divers épisodes et les éléments qui constituent chacun d'eux.

Il y a bien des moyens et bien des procédés pour assurer une certaine stabilité à la construction et à l'unité de l'œuvre.

L'un des procédés les plus simples pour établir la liaison entre les différentes parties est la *répétition*, dont nous avons plus d'une fois étudié l'utilisation en prenant nos exemples dans l'œuvre de Pouchkine.

L'élément répétition joue un grand rôle en musique. Dans l'œuvre musicale, il y a un thème qui revient périodiquement avec différents développements.

Il en est de même en poésie où l'on répète, en les modifiant ou non, une même image, une figure rythmique, un élément du sujet ou de la mélodie.

Cette possibilité de répétition concourt avant tout à la formation d'un sentiment d'unité.

L'auteur peut parfois faire porter ce procédé sur une partie de la structure de l'œuvre qui semble imperceptible, par exemple lorsque l'étendue et l'intensité des accents se trouvent dans des rapports mathématiques connus et strictement déterminés (rythme).

Il est tout à fait évident que de tels éléments de composition sont parmi les moyens les plus simples dont on dispose pour assurer l'unité de l'œuvre et une certaine régularité dans la corrélation de ses parties.

Il nous faut parler à présent des lignes les plus simples de la composition et montrer comment on la réalise en travaillant concrètement les matériaux.

Ces constructions peuvent être de genres différents. Il peut arriver qu'elles soient arbitraires et sans rapport avec la vie réelle.

Quels éléments possédera une œuvre ainsi construite ? Dans la mesure où elle répond à des lois, cette œuvre peut influencer le spectateur. Mais si ces lois sont fortuites elles ne peuvent avoir une action profonde et réelle, elles n'entraînent pas, ne font pas naître le sentiment de la réalité, elles ne servent pas à la réalisation du sujet.

1. Dans sa première rédaction, publiée par la revue *Znamia*, 1946, nos 8-9, la nouvelle de V. Nékrassov, *Dans les tranchées de Stalingrad*, était considérée comme un roman et s'intitulait : *Stalingrad* (*Note de l'édition soviétique*).

Ces œuvres sont inévitablement formelles, parce qu'il n'y a pas à leur base le désir d'exprimer dans toute leur plénitude les faits réels et de se conformer à leurs lois.

Ainsi apparait l'arbitraire de l'auteur.

Aussi étrange que cela paraisse, les exemples d'un tel arbitraire sont beaucoup plus nombreux qu'on ne pourrait le croire.

Quelqu'un est incapable de trouver la forme rythmique exacte qui exprimerait le développement interne du sujet ; au lieu de cela, si c'est un monteur, il dit : « Montons cet épisode en forme de valse », dans un dessin rythmique à trois temps.

Pourquoi ? Pour quelle raison ? Et dans quel but ?

La même chose exactement se produit dans les arts plastiques, par exemple lorsqu'un jeune peintre se met soudain dans la tête, sans aucune raison, de composer son tableau obligatoirement suivant un triangle.

Nous savons bien que cette figure est à la base de la composition de très nombreuses œuvres classiques. Mais nous savons aussi que les auteurs d'œuvres authentiquement classiques « arrivent » à cette forme par la nécessité interne de l'expression imagée de leur sujet.

S'il n'y a pas de nécessité intérieure, le tableau peut produire une impression d'harmonieuses proportions, mais, dans le meilleur des cas, son attrait réside dans le jeu d'abstractions formelles.

C'est tout à fait différent lorsque la composition, dans sa structure, est basée sur le fond et la forme de l'œuvre.

La construction des œuvres classiques — musicales, dramatiques, cinématographiques ou picturales — repose presque toujours sur la lutte des contraires liés dans l'unité du conflit.

Dans un drame, il y a généralement deux principes en lutte. Dans ceux qui ont une grande envergure et une valeur artistique durable, c'est avant tout la lutte des principes progressifs et des principes routiniers et rétrogrades.

En musique, il y a généralement deux thèmes ou un seul qui se dédouble. Par la suite ces thèmes se pénètrent l'un l'autre, se mêlent, entrelacent leurs lignes.

Il est difficile de trouver des exemples d'œuvres dramatiques ayant une réelle influence dans lesquelles cette condition, essentielle pour toute la composition, ne serait pas respectée.

Il importe de comprendre qu'il est indispensable que les règles de la composition dépendent étroitement du contenu et des objectifs de l'œuvre. C'est alors seulement qu'on peut atteindre la véracité du sujet et de l'œuvre entière.

Si l'œuvre suit des règles non conformes aux lois générales de la réalité, lois qui déterminent son contenu, elle sera toujours considérée comme une œuvre imaginaire, stylisée, formelle.

Je veux souligner que les éléments de répétition, les tournures de composition, etc., ne semblent nullement une pure « invention », un simple « procédé », parce que chaque nuance de la structure découle, non d'une exigence formelle, mais d'une conception qui exprime le sujet et l'attitude de l'auteur envers lui.

Permettez que je prenne un exemple chez les classiques.

Lorsqu'on parle de la tragédie de Pouchkine *Boris Godounov*, il est impossible de ne pas se rappeler la fameuse phrase finale : *Le peuple se tait.*

On sait par l'histoire de la littérature que cette phrase : *Le peuple se tait*, n'est apparue que dans l'exemplaire imprimé de 1831, alors que dans les deux manuscrits de Pouchkine qui se trouvent l'un à la Bibliothèque Lénine, l'autre à la Bibliothèque publique de Léningrad (2), la pièce finissait par ce cri : *Vive le tsar Dmitri Ivanovitch !*

Laquelle de ces deux fins répond réellement aux intentions de Pouchkine ?

Les travaux de recherches littéraires contiennent bien des hypothèses à ce sujet.

Il semble démontré que *Le peuple se tait* fut introduit dans le texte de la pièce sous la pression de la censure qui ne pouvait permettre que le peuple prît, non le parti de l'héritier légitime, du *tsar oint du Seigneur*, mais celui de l'Imposteur. Du point de vue de la censure, toute fin autre que le silence du peuple aurait nui à l'autorité du tsarisme.

On sait également que Pouchkine n'a nulle part exprimé son mécontentement au sujet de cette modification. Et l'on peut en donner la raison suivante : la fin de la tragédie, telle qu'elle a été publiée, a pris une signification bien plus terrible que si le peuple avait crié : *Vive le tsar Dmitri Ivanovitch !*

Dans cette phrase : *Le peuple se tait*, non seulement retentit un jugement caché et menaçant sur les événements, mais l'on sent surtout la réserve redoutable du peuple qui, le moment venu, donnera un avis de poids, décisif, historique.

En citant cette phrase finale, je veux montrer qu'un changement de structure, extérieur en apparence, donne à l'œuvre un sens tout à fait différent.

Examinons la conduite du peuple dans quelques scènes de la tragédie, et nous verrons que le peuple, même sans montrer d'initiative personnelle, exprime d'une manière ou d'une autre son attitude envers les événements.

Au début, le peuple va « supplier » avec indifférence Boris de monter sur le trône ; l'indifférence est marquée par le fait qu'on se frotte les yeux avec un oignon pour faire venir les larmes, et aussi par cette réponse faite à la question : pourquoi est-ce justement Boris qu'il faut appeler au trône ? : *Les boyards le savent, eux.*

Par ce moyen, Pouchkine supprime le pathétique douteux de l'appel enthousiaste fait à Boris que contenait la description de cette scène par Karamzine (3). La comparaison de la description de Karamzine avec le texte de Pouchkine est un exemple magnifique de réflexion transformatrice sur les matériaux, provoquée par une divergence d'orientation idéologique entre l'auteur et sa source.

Plus avant dans la tragédie, le peuple, en réponse à l'appel de l'Imposteur, prend son parti, lui ouvre les portes des villes, ligote les voïvodes (Chouiski en informe Boris).

Encore plus avant, Grigori Pouchkine apparait devant le Kremlin et apporte au peuple le salut et l'appel de l'Imposteur. En réponse, le peuple acclame Dmitri (*Vive Dmitri, notre père*) et, à l'appel d'un paysan monté sur une tribune (*qu'on ligote le chiot de Boris !*), il se dirige vers le palais des Godounov.

Et enfin, dans la dernière scène de la tragédie, Mossalski, après avoir annoncé au peuple que Marie Godounov et son fils Fédor se sont empoisonnés, demande au peuple : *Pourquoi vous taisez-vous* ? et il ordonne : *Criez : vive le tsar Dmitri Ivanovitch !*

Après cela suivent les deux variantes : selon l'édition imprimée : *Le peuple se tait*, selon l'édition manuscrite : *Le peuple : Vive le tsar Dmitri Ivanovitch !*

Si l'on compare ces quelques scènes et la phrase finale du manuscrit, on peut comprendre les choses de la manière suivante : le peuple n'est pas indifférent ; le peuple ne veut pas de Boris Godounov, mais il lui demande de régner ; à l'appel de l'Imposteur, le peuple lui ouvre les portes ; le peuple court *ligoter le chiot de Boris ;* lorsqu'il apprend de Mossalski que Fédor est mort, le peuple, d'après l'indication de Pouchkine, *se tait dans l'effroi*, mais aussitôt il crie docilement : *Vive le tsar Dmitri Ivanovitch !*

Comme nous le voyons, il semblerait avec cette fin que toutes les actions du peuple fussent en accord avec les paroles de Chouïski : *la populace... est docile à une suggestion momentanée.*

C'est un tout autre tableau que donne la seconde version : *Le peuple se tait.*

Dans ce cas, il se trouve qu'au dernier moment, le peuple, qui semblait pendant toute la tragédie suivre docilement les appels, ne fait plus ce qu'on lui dit.

Mais ce « retour en arrière » n'est-il qu'un simple élément formel de la composition ? Certainement pas, parce que si l'on suit toute l'orientation du peuple, on peut se persuader que la nouvelle fin donne une tout autre interprétation du rôle et de la signification du peuple dans la tragédie.

Pendant toute la tragédie, le peuple est en quelque sorte le témoin de la lutte entre Godounov et l'Imposteur ; il a son point de vue sur cette lutte, il y participe même, du côté qu'il considère utile à chaque moment, mais ce qui est le plus important c'est que, voyant ce qui se passe sous ses yeux au cours de la tragédie, il prend une force menaçante.

Le peuple prend de l'importance au cours de la tragédie, et au dernier moment, par son silence, il porte un jugement actif sur les événements.

Nous voyons ainsi que la transformation d'un seul élément de structure montre un changement d'interprétation du cours de l'action.

Il est curieux de remarquer qu'il peut exister encore une autre solution à laquelle n'avaient pensé ni Pouchkine ni les metteurs en scène qui montèrent la tragédie, mais à laquelle a pensé un historien. Dans les commentaires d'une

(2) Actuellement, tous les manuscrits de Pouchkine sont conservés à la Maison Pouchkine, à Leningrad (*Note de l'édition soviétique*).

(3) *Nikolaï Karamzine* (1766-1826) : éminent écrivain et historien russe.

des éditions de *Boris Godounov*, on indique qu'il serait plus juste pour l'interprétation scénique de ne retenir ni la première ni la seconde version, mais d'« individualiser » la foule, d'en faire une masse désarticulée où les uns crieraient pour, d'autres contre, tandis que le reste se tairait.

Tout ceci, d'après l'auteur des commentaires, serait beaucoup plus juste et vraisemblable que la conclusion de la tragédie.

Que se produit-il cependant ?

Sous couleur d'« individualiser » la *foule*, ce professeur d'histoire désindividualise le *peuple*. Et cela parce que, dans une telle interprétation, le rôle actif du peuple disparait tout à fait. Il en résulte ce que Gogol aimait définir par la formule : ni cela ni ceci. Dans ce cas, le rôle du peuple, en tant qu'un des personnages principaux de la tragédie, est réduit à néant.

L'interprétation qui représente le peuple comme « docile à une suggestion momentanée » est inacceptable pour nous. C'est pourquoi la version dans laquelle le peuple acclame Dmitri est douteuse.

C'est une autre interprétation que nous donne la version : « Le peuple se tait ». Dans ce cas, nous voyons se dessiner les traits caractéristiques du peuple qui grandit et commence à comprendre sa mission, son rôle historique.

Quant à l'« interprétation » qui se trouve dans les commentaires cités, elle ne nous dit rien et n'explique la conduite du peuple que par des : « ça arrive » !

Une semblable argumentation : « ça arrive » et, en général, « tout est possible », est le marais affreux de l'inexpression où l'on se noie lorsqu'on n'a pas d'orientation idéologique ou lorsque celle-ci ne prend pas une forme de composition rigoureuse exprimant une idée fondamentale.

Nous arrivons ainsi à la conclusion qu'il semble que tous les trucs et procédés de composition abstraits expriment par eux-mêmes une interprétation idéologique et politique du sujet présenté.

Il y a différents moyens de composer un ouvrage de façon à faire naitre et à présenter une orientation idéologique. Il arrive qu'ayant fixé à l'avance l'interprétation de l'œuvre, on la divise mécaniquement en thèmes déterminés et qu'on se mette à « travailler » sur cette base. Un tel procédé de cabinet conduit presque toujours à une réalisation abstraite.

Il est un autre procédé, organique et efficace: c'est lorsque, dans le processus d'élaboration, la conception et la sensation vivantes de l'idée commencent à passer peu à peu dans les matériaux et déterminent par elles-mêmes les règles de la composition. Avec cette méthode, tout ce que nous avons dit sur le développement structurel de l'ouvrage, sur l'établissement de ses liens et règles internes, découlera organiquement de l'esprit avec lequel on aborde les thèmes ou matériaux.

★
★ ★

Voici les considérations préalables sur la composition qu'il est important d'avoir en vue avant d'envisager un objectif concret.

Le jugement de la critique a été favorable au roman de V. Nékrassov, *Stalingrad*. D'autre part, les critiques ont trouvé au roman un défaut essentiel : l'auteur écrit sur la défense de Stalingrad du point de vue d'un homme qui se trouve au plus profond des événements, mais ne s'élève pas au-dessus de l'action à laquelle il participe directement ; l'auteur ne généralise pas toujours les faits particuliers qui tombent dans son champ visuel, de sorte qu'il ne donne pas un tableau complet de l'épopée héroïque de Stalingrad.

L'auteur du roman pourrait certainement répliquer que son ouvrage fut considéré comme un roman et appelé *Stalingrad* par la rédaction de la revue *Znamia*, tandis que lui-même le considérait comme un essai ayant pour titre *Dans les tranchées de Stalingrad*. Soit. Mais cette œuvre tombe entre les mains de la critique avec la désignation de roman et sous le nom de *Stalingrad*. Dans ces conditions, il est curieux de remarquer que la même accusation portée contre le roman peut être adressée avec autant de logique à sa composition, aussi bien dans son ensemble que dans ses diverses parties.

Si, sur le plan historique et sur celui du travail, le roman se limite à examiner les faits comme des chainons séparés et ne saisit pas l'ensemble, sa composition présente le même caractère.

Peut-être le but de l'auteur était-il seulement de faire de rapides esquisses des divers événements dont il a été témoin et acteur. Dans ce cas, nous devons comprendre comment, à partir de semblables matériaux, esquissés d'une façon impressionniste, on peut arranger les éléments de la composition d'une œuvre dont le but idéologique est déterminé.

Le sujet du roman est l'activité d'un jeune lieutenant (l'auteur lui-même) mêlé à la lutte pour Stalingrad, le récit de son affectation, de son arrivée à Stalingrad, sa participation à la défense de la ville et à la défaite des Allemands.

Nous allons travailler le passage de ce roman qui raconte le premier raid de l'aviation allemande sur Stalingrad. Je m'efforcerai de montrer non seulement comment se construit la composition en général, mais aussi, jusqu'à un certain point, le travail qu'il faut toujours faire en élaborant le découpage, car c'est dans celui-ci que doit se réaliser l'harmonie de la composition du film.

Certains estiment que faire un découpage, c'est mettre le scénario en colonnes. A gauche on met les numéros des plans, à droite les chiffres, fantaisistes en général, du métrage. Je ne veux pas dire qu'on peut traiter la question du métrage inconsidérément, sans sérieux. Au contraire, il convient, de toute manière, de former en soi le sens exact de la longueur et le sens de la succession du temps, pour être en mesure de se représenter avec précision le futur film dans ses divisions de métrage et de temps.

Mais l'objectif essentiel, capital, du découpage est de mettre sur pied l'ossature de la composition que doivent suivre le développement de l'action, la réunion des épisodes et la mise en place de ses éléments. Je me suis efforcé de montrer sur l'exemple de *Boris Godounov* que cette ossature de la composition est en même temps l'une des formes les plus vivement expressives de l'attitude prise envers les faits et de ce qu'on appelle l'interprétation de l'ouvrage.

Notre fragment est précédé dans le roman par la description des jours d'angoisse où la ville, sur la défensive, est dans l'état d'attente et d'inaction inquiète qui précède le développement ultérieur des événements.

Deux jeunes lieutenants, l'auteur et son ami Igor, se trouvent dans cette ville et dans cette atmosphère ; avec eux : Valega, l'ordonnance de l'auteur (l'un des personnages les mieux réussis du roman) et l'ordonnance du deuxième lieutenant : Sédych.

Les deux jeunes lieutenants tuent le temps, comme ils peuvent. Dans une bibliothèque locale, l'un d'eux lit de vieux numéros de la revue *Apollon*, l'autre se complait à la lecture des *Nouvelles péruviennes*.

Ils quittent tous les deux la bibliothèque municipale qui ferme ses portes. Elle n'ouvre qu'à mi-temps : on manque d'employés. En leur disant adieu, la bibliothécaire leur dit qu'elle a encore des collections d'*Apollon* de 1912 et 1917. Elle les invite à revenir le lendemain.

Ensuite vient le passage que nous allons étudier. (4)

...Nous prenons congé et nous partons. Valega doit déjà grogner : tout va être froid.

A l'entrée de la gare, un haut-parleur carré, noir, râle d'une voix enrhumée :

« Citoyens, une alerte aérienne est annoncée sur la ville. Attention, citoyens, une alerte... »

Ces derniers jours, il y a des alertes trois, quatre fois par jour. Personne n'y fait attention. On tire, on tire, on ne voit pas d'avion, et c'est la fin de l'alerte.

Valega nous reçoit les sourcils froncés, le regard en dessous.

« Vous ne savez donc pas que nous n'avons pas de four. J'ai déjà tout fait réchauffer deux fois. Les pommes de terre sont toutes ramollies ; le borchtch... »

Il fait un mouvement désespéré de la main, enlève la capote qui enveloppait le borchtch. Quelque part derrière la gare des canons anti-aériens se mettent à tirer.

Le borchtch est réellement remarquable. Avec de la viande, de la crème. Et même, venues on ne sait d'où, de jolies assiettes à fleurettes roses.

« Tout à fait comme au restaurant, dit Igor en riant ; il ne manque que des porte-couteau et des serviettes en triangle dans les verres. »

Et soudain tout vole au diable... Assiettes, cuillers, vitres, haut-parleur accroché au mur...

Que diable est-ce là ?

Derrière la gare, des avions, lentement, comme à la revue. Je n'en ai jamais vu autant. Ils sont si nombreux qu'il est difficile de voir d'où ils viennent. Le ciel entier est parsemé d'explosions de D.C.A.

Nous sommes debout au balcon et regardons le ciel. Moi, Igor, Valega et Sédych. Impossible de détacher les yeux.

Les Allemands volent droit sur nous. Ils volent en triangle, comme des oiseaux migrateurs. Ils volent bas : on voit les

(4) Les citations de l'ouvrage de V. Nékrassov sont données d'après le texte publié dans la revue *Znamia*, 1946, n° 8-9 (*Note de l'édition soviétique*).

extrémités jaunes de leurs ailes, les croix bordées de blanc, les trains d'atterrissage, comme des griffes sorties... 10... 12... 15... 18... Ils se forment en chaîne... C'est pour nous. Le chef de patrouille vire sur l'aile, les roues en l'air. Il se met en piqué... Je ne le quitte pas des yeux. Il a les roues rouges, une partie du moteur rouge. Il met en marche sa sirène. De petits points noirs se détachent de sous les ailes. 1... 2... 3... 4... 10... 12... Le dernier est blanc et gros. Je ferme les yeux... Je me cramponne à la barre d'appui... C'est instinctif. Pas de terre où s'enfoncer. Pourtant il faut faire quelque chose... On entend le « chanteur » sortir du piqué. Ensuite il n'y a plus rien à discerner.

Tout n'est plus que fracas. Tout vibre d'un léger frisson. J'ouvre les yeux une seconde. On ne voit rien. Ni poussière, ni fumée. Tout est occupé par quelque chose de compact et de trouble... A nouveau les bombes sifflent, à nouveau le fracas. Je me tiens à la barre d'appui. Quelqu'un me serre le bras comme dans un étau, au-dessus du coude. Le visage de Valega, fixe, comme à la lueur d'un éclair... Blanc, des yeux ronds, la bouche ouverte... Il disparaît...

Combien cela dure-t-il ? Une heure, deux ou quinze minutes ? Ni temps ni espace... Seulement cette chose trouble et la barre d'appui froide et rugueuse. Rien d'autre...

La barre d'appui disparaît. Je suis couché sur quelque chose de mou, de tiède et d'inconfortable. Cela bouge sous moi. Je m'accroche. Cela rampe.

Pas de pensées. Le cerveau est débranché. Il ne reste que l'instinct : le désir animal de vivre, et l'attente. Ce n'est pas de l'attente, mais quelque chose comme une impatience: plus vite, plus vite, n'importe quoi, mais plus vite...

Ensuite nous sommes assis sur le lit et nous fumons. Comment cela est-il arrivé, je ne m'en souviens déjà plus. Tout autour, une poussière, comme du brouillard. Cela sent les explosifs. Sur les dents, dans les oreilles, dans le col, partout du sable. Par terre, des débris d'assiettes, des flaques de borchtch, des feuilles de chou, un morceau de viande. Un bloc d'asphalte au milieu de la pièce. Les vitres brisées, toutes sans exception. Le cou fait mal, comme si on l'avait frappé à coups de bâton.

Nous sommes assis et nous fumons. Je vois les doigts de Valega qui tremblent. Les miens aussi, sans doute. Sédych se frotte une jambe. Igor a un grand bleu sur le front. Il s'efforce de sourire.

Je sors sur le balcon. La gare est en flammes. A droite de la gare une petite maison brûle. Il me semble qu'il y avait là une direction ou une section politique, je ne me souviens plus. Plus à gauche, du côté de l'élévateur, une grande lueur d'incendie. La place est déserte. Quelques trous de bombes avec l'asphalte défoncé. Derrière la fontaine, quelqu'un est étendu. Une voiture abandonnée, penchée sur le côté, semble assise sur ses pattes de derrière. Un cheval se débat. Il a le ventre ouvert, les boyaux épars sur l'asphalte comme une gelée rose. La fumée devient de plus en plus noire et dense ; elle flotte au-dessus de la place, en nappe épaisse.

« Vous mangez ? » demanda Valega ; sa voix est faible, brisée ; ce n'est pas la sienne.

Je ne sais pas si je veux manger, mais je dis « oui ». Nous mangeons les pommes de terre froides directement dans la poêle. Igor est assis en face de moi. Son visage est gris de poussière ; on dirait une statue. Le bleu s'est étendu sur tout le front, prenant une couleur violacée.

« Au diable ! Elles ne passent pas dans le gosier... »

Il fait un geste de la main et sort sur le balcon...

La situation est typique de l'ambiance de la guerre. Bien des personnes, sans doute, ont vécu dans une telle atmosphère et s'en souviennent par expérience personnelle ; mais cependant le passage ne produit pas l'impression qu'il semblerait devoir produire. La faute en est à ce que la force d'expression que donne la composition est à peu près nulle.

Nous avons une description assez impassible du raid aérien, étape par étape, avec des détails particuliers, assez bien notés. Mais cet exposé n'est pas présenté avec les moyens « pénétrants » qu'offre la littérature.

La description ne suit pas un ressort dramatique ; elle est faite comme une narration. On rencontre souvent des exposés de ce genre, aussi bien dans les scénarios que dans les textes littéraires.

Si nous comparons l'exposition de l'événement telle qu'elle est ici avec, par exemple, la description de la bataille de Poltava par Pouchkine (5), nous voyons combien cette dernière saisit à un bien plus haut degré les éléments dynamiques, rythmiques et structuraux au moyen desquels la composition atteint cet aspect implacable (vous vous rappellerez ce terme : la composition doit être implacable) qui, chez Pouchkine, exprime inflexiblement les intentions de l'auteur, donne du relief à l'exposé des matériaux et précise l'attitude de l'auteur à leur égard.

A notre point de vue, le défaut du passage choisi consiste essentiellement dans le fait que les accents nécessaires ne sont pas mis, que les points culminants ne sont pas soulignés à l'aide de moyens d'expression convenables.

Si nous analysons la description de la bataille de Poltava chez Pouchkine, nous voyons avec quelle maîtrise incomparable le dessin structural et rythmique varie suivant les péripéties de l'action. La lenteur harmonieuse du début fait place au rythme des scènes intermédiaires qui, aux points culminants de la bataille, se mue en vers « hachés » : *Le Suédois, le Russe, pourfend, sabre, égorge.*

Ce n'est pas tout, ces vers remplis d'images d'actions sont soulignés par les images sonores qui leur succèdent : *Roulements de tambour, cris, grincements.*

Il y a ici, non seulement le choix des sons et des actions caractéristiques de la bataille, mais aussi, avec la même importance, le staccato impitoyable du rythme et l'enregistrement subtil de la corrélation entre les impressions visuelles et sonores.

Nous n'exigeons pas de l'auteur du roman une maîtrise semblable à celle de Pouchkine. Nous soulignons la nécessité de choisir et d'employer consciemment des moyens d'expression et nous remarquons que l'exposition du passage se distingue par une certaine imprécision ; celle-ci découle de ce que la situation des héros après le bombardement et le paysage de la ville en flammes sont décrits de façon presque identique.

Il n'y a de différence ni dans le mouvement de la composition, ni dans le traitement rythmique des différentes parties du récit (avant le raid, pendant le bombardement, après le raid, la ville en flammes, la fin de la scène). Cela atténue l'effet du morceau, qui expose en fait une scène extrêmement violente.

Si nous considérons cette description seulement comme un journal des événements, nous pouvons alors nous en contenter en toute conscience ; mais pour ce qui est de son action émotionnelle, la scène n'est pas à la hauteur de nos exigences.

Notre but sera de mettre ces matériaux dans une forme cinématographique de choc et de voir comment les disposer pour que la composition soit efficace.

Il reste à parler du choix du passage.

Si vous aviez eu le libre choix des matériaux à travailler, vous ne vous seriez probablement pas arrêtés à ce passage. Et c'est tout à fait compréhensible parce que ce passage est fait par l'auteur de telle sorte qu'il ne retient pas l'attention, il n'est pas exposé assez dramatiquement, il ne séduit ni ne captive l'imagination.

Cependant sa place dans le roman en fait un des points décisifs, parce qu'à partir de ce moment-là commence l'épopée de Stalingrad : c'est le premier raid, c'est le premier bombardement, c'est le début de la ligne fondamentale du roman.

Que faut-il faire pour mettre les matériaux de ce passage sous une forme réellement valable ?

C'est ce que nous allons étudier maintenant.

A votre avis, par quoi faut-il commencer ?

(*Une voix :* Faire le découpage!)

Faire le découpage n'est pas compliqué. Mais qu'est-ce qui va nous guider pour déterminer les différents plans ?

(*Une voix :* La succession des plans se voit dans la description même de la scène.)

Je suis tout à fait d'accord avec vous : les détails ici sont effectivement assez précis, ils sont, comme on dit, « bien vus ». Cependant il faut qu'ils soient non seulement bien vus, mais aussi « exposés » de telle sorte qu'ils agissent sur notre sensibilité et sur nos pensées.

A ce point de vue, que manque-t-il dans l'exposition ?

Il manque une tendance accentuée vers un but, qui permettrait de grouper ses divers éléments. Les matériaux sont décrits d'une façon lâche. Y a-t-il cependant dans ces matériaux des épisodes qui portent en eux quelque chose de profond et de riche et qui, par leur sens, pourraient servir de principe organisateur pour la compréhension exacte de toute la scène ?

(*Une voix :* Evidemment, il y en a !

Une autre voix : Quand les avions arrivent : 10... 12... 15... 18...)

Vous trouvez que c'est ce passage qui produit la plus forte

(5) Un poème de Pouchkine décrit la bataille de Poltava, victoire remportée en 1709 par la jeune armée russe de Pierre le Grand sur les Suédois.

impression ? Est-ce bien vrai ? Je demande que vous m'indiquiez un passage d'où peut venir la compréhension de la structure de tout l'épisode, étant bien entendu que la conception n'est pas un entassement de détails, mais avant tout l'expression des idées qui pénètrent tout l'épisode.

Dans le cas en question, le tableau purement descriptif d'un raid comme celui-ci peut-il servir de matière à la compréhension profonde de toute la scène ?

Certainement pas.

Ce tableau peut être une scène à effet, mais, évidemment, il ne donne pas la clef de la composition de la scène.

Proposez autre chose.

(Des voix :

— Nous sommes assis et nous fumons...

— A mon avis, le début du bombardement : *Je ferme les yeux...*

— Pas de terre où s'enfoncer. Pourtant il faut faire quelque chose...)

Pourquoi ? Pourquoi ? Et encore pourquoi ?

Est-il possible qu'il n'y ait, dans l'épisode, aucun détail qui, par les idées qu'il renferme, pourrait être mis sur le même plan que le célèbre *Le peuple se tait* sur lequel nous avons tant insisté au début de ce cours ?

C'est que la phrase : *Le peuple se tait* est bonne, non point en tant que réplique (muette) ou jeu de scène, mais surtout parce qu'elle contient un sens profond.

Et, en abordant la composition, il faut rechercher non les petits détails « à effet », mais ce qui vous émeut profondément, ce qui vous « touche au vif ».

Est-ce que la question ainsi posée est compréhensible ?

Y a-t-il dans nos matériaux quelque chose qui, même par allusion, porte en soi la possibilité de découvrir le sens de la scène prise dans son ensemble ?

(*Une voix :* Il me semble que le passage le plus intense, c'est quand le « chanteur » entre en action ; c'est ici précisément le point culminant...)

Je n'ai rien à objecter contre le mugissement, mais je doute qu'il contribue à déceler le sens de la scène.

(*Une voix :* A mon avis, il y contribue ; en effet, le choc vient du « chanteur ».)

Mais n'y a-t-il pas un choc beaucoup plus fort qu'on peut utiliser pour comprendre l'épisode ?

(Des voix :

— Quelqu'un me serre le bras comme dans un étau, au-dessus du coude.

— Derrière la gare, lentement, comme à la revue, des avions.)

Tout cela ne sort pas du cadre des sensations purement visuelles et motrices. On peut par la suite l'utiliser pour les diverses parties, mais cela ne donne rien pour déterminer l'épine dorsale du développement de l'épisode dans son ensemble. Peut-être que ce que je recherche précisément n'est pas bien clair ? Laissez-moi m'expliquer.

Ce ne sont pas les épisodes qui impressionnent extérieurement qui sont appelés à « enflammer » l'imagination créatrice de l'artiste, mais avant tout ceux qui contiennent le sens largement généralisateur de l'œuvre entière.

C'est un détail de ce genre, parmi les matériaux proposés, que je vous demande de trouver en premier lieu.

Vous dites : « Les avions ».

Où vont-ils ? Nous savons qu'ils survolent Stalingrad. Mais quelle est la signification de leur vol, dans notre composition ? Y a-t-il quelques indications pour les filmer ? Y a-t-il quelque esquisse permettant de peindre leurs actions ? Peut-on, du seul fait qu'ils survolent la ville, comprendre comment il faut les représenter dans l'épisode en question ?

(*Une voix :* Les avions ennemis à la croix gammée survolent notre ville. La ville est contre eux, ils sont contre la ville : c'est là le conflit et l'action réciproque des contraires.)

Et comment la ville s'affirme-t-elle contre eux ?

(*Une voix :* Par la D.C.A.)

Est-ce vrai ? Est-ce le plus caractéristique et le plus important dans la défense de Stalingrad ? Et cette réduction de la défense de Stalingrad à l'action réciproque des avions et de la D.C.A. ne ramène-t-elle pas cette défense d'un pathétique élevé à une description presque documentaire et technique de faits particuliers (bien que très importants) ? Il me semble qu'il en est précisément ainsi.

Pour ne pas vous tourmenter plus longtemps, je vous indiquerai le passage qui m'a ému et qui a déterminé précisément le choix de cet extrait pour notre travail. Vous pouvez ne pas être d'accord avec moi, mais voici ce passage :

La fumée devient de plus en plus noire et dense ; elle flotte au-dessus de la place, en nappe épaisse.

Vous mangez ? demande Valega ; sa voix est faible, brisée ; ce n'est pas la sienne.

Voici, parmi l'ensemble des matériaux, la phrase qui m'a produit la plus forte impression, qui a touché mon attention.

Pourquoi ? Y a-t-il une raison d'être enthousiasmé par une telle phrase ?

(*Une voix :* A mon avis, oui, parce que pour nous c'est le premier homme qui n'a pas perdu le contrôle de soi dans cette atmosphère angoissante.)

Est-ce que cette phrase fait naître des possibilités pour notre travail ?

(*Une voix :* Absolument, parce qu'on montre ici qu'un homme est toujours un homme, et qu'il restera toujours un homme.)

Y a-t-il encore d'autres raisons en faveur de ce morceau ?

(*Une voix :* J'aime cette transition : après l'effroi des explosions, alors que tout vole, que tout est cassé, détruit, une voix s'élève : *Vous mangez ?* Je considère que celui qui a posé cette question n'est pas un homme ordinaire. Et c'est parce qu'au fond cette question réduit à néant tous les efforts des Allemands : ils ont tout détruit, jusqu'à l'asphalte défoncé, mais à travers la question une idée apparaît : les Allemands ont beau frapper, ils ne peuvent nous vaincre.)

Tout à fait juste. Ce passage attire tout d'abord l'attention par cette excellente opposition : l'incendie de la ville détruite s'étend, partout l'enfer, et soudain, en dépit de tout, un simple soldat, une ordonnance demande calmement : *Vous mangez ?*

Dans cette question apparaît réellement une victoire presque « cosmique » sur l'adversaire. Cette victoire n'est encore ni consciente ni profonde, mais, comme vous l'avez justement remarqué, il y a en elle le sentiment que ceux que l'ennemi attaque sont naturellement invincibles. Ce n'est plus là la D.C.A. qui tire contre les avions. Nous avons devant nous un conflit d'une tout autre échelle et d'une tout autre envergure.

D'un côté, il y a l'ennemi qui marche avec tout le fracas, les feux d'artifice de la canonnade, les avions, les mitraillages et les bombes, et, en opposition, la phrase d'une ordonnance de l'Altaï prononcée calmement : *Vous mangez ?* En fait, cette question « supprime » déjà, par son sens profond, tout l'effroi de ce qui menace.

Mais est-ce vraiment ce que nous voudrions ? Y a-t-il ici une opposition à l'adversaire, consciente, dirigée vers un but, et une victoire préméditée, volontaire ?

Certainement pas. Pour le moment, c'est une inertie irréfléchie, « humaine » : les hommes peuvent périr, ils peuvent mourir, invariablement la vie continue.

Ce motif est-il suffisant ou insuffisant pour nous ? Est-ce ainsi que nous concevons la défense de Stalingrad ? Certainement pas.

Et ici nous sommes en droit de nous demander s'il n'y a pas dans notre épisode des matériaux qui révèleraient la défense de Stalingrad non seulement comme le type de l'inertie de la vie qui l'emporte sur la mort, mais avant tout comme une victoire de l'effort soutenu et conscient des Soviétiques.

Pour cela, portons notre attention sur un autre point :

Je ne sais pas si je veux manger, mais je réponds: « oui »...

Que sent-on dans cette phrase ?

Un nouveau thème apparaît : un entêtement et une ténacité incroyable, ce qui caractérisait justement la défense de Stalingrad, celle de Leningrad et de toutes nos villes assiégées, qui ne perdirent à aucun instant leur volonté de se défendre.

On peut facilement mettre sous cette phrase une autre phrase qui exprimera son sens profond, caché : « Je ne sais pas encore comment nous réussirons à sauver la ville, mais je sais que nous la sauverons. »

Et si, à côté des paroles de Valega, vous placez cette réplique, réplique du chef à côté de celle de l'ordonnance, vous aurez l'image parfaite de l'invincibilité de nos hommes qui possèdent non seulement une vitalité indestructible, mais encore une volonté irrésistible.

Cette force de la nature que représente la réplique de l'ordonnance prend sa signification définitive avec la réponse qui révèle l'obstination réfléchie du lieutenant. Et les deux répliques réunies donnent le point culminant réel du développement du conflit dans cet épisode.

Où est le défaut de l'auteur ? L'auteur est coupable de ne pas détacher les deux répliques décisives du ton général de narration, et de les présenter dans la composition d'une manière si peu nette que tout un jeune auditoire a pu ne pas sentir que ces répliques étaient les plus importantes et, d'une façon générale, n'a fait aucune attention à ces phrases.

La faute en est peut-être ici à l'auditoire, mais je pense cependant qu'il s'agit plutôt des défauts de la présentation

de l'auteur, et si, dans le film, ces répliques sont données comme chez Nékrassov, elles ne retiendront pas l'attention des spectateurs.

Nous avons ici un exemple typique d'insuffisance de relief dans la présentation de l'élément le plus important de l'épisode.

(*Une voix :* J'aimerais que cette réplique soit donnée d'une voix basse et entrecoupée, et non pas déclamée.)

Pensez-vous que la mise en relief de la réplique ne peut se faire qu'en la soulignant par la déclamation ? Pas du tout. Et de plus, il ne s'agit pas ici de l'intonation, mais du fait que l'élément le plus important de cet épisode se perd dans le cours général du récit, et que l'auteur ne l'a pas détaché, par des procédés de construction, en tant qu'élément le plus significatif et le plus expressif.

Cela ne doit pas se faire par un arrangement « bruyant » de l'élément, mais avant tout en comptant sur sa force d'expression calculée. La réplique, donnée de façon anti-déclamatoire, est très convaincante, et ressort nettement sur le fond de la ville détruite, en flammes.

Qu'est-ce qui « englue » cet élément des plus importants à tel point qu'il se perd dans le chaos des choses secondaires ?

Tout d'abord, ces répliques sont exposées sur le même plan que la description de détails matériels insignifiants.

Voyons ce que fait l'auteur plus loin. Il écrit : *... Nous mangeons les pommes de terre froides directement dans la poêle. Igor est assis en face de moi. Son visage est gris de poussière ; on dirait une statue. Le bleu s'est étendu sur tout le front, il a pris une couleur violacée.*

— Au diable ! elles ne passent pas dans le gosier... Il fait un geste de la main et sort sur le balcon...

Tous ces détails sont-ils nécessaires ?

Il me semble qu'ils sont absolument inutiles. L'addition de tels éléments, présentés exclusivement comme des détails de peinture de mœurs, paraît due ici simplement à l'incapacité de placer l'épisode à l'endroit qui convient et de mettre l'accent où il y a le maximum de force expressive.

L'art de mettre l'accent là où il doit être, c'est le grand art.

Il est tout à fait évident que la vie des personnages ne s'interrompt pas à cet endroit, que l'un continuera le repas, que quelqu'un peut se lever, sortir sur le balcon et accomplir une quantité incalculable d'actions les plus diverses. Mais à quoi cela nous sert-il ? Il se produira à peu près ce que proposait, à propos de la dernière phrase de *Boris Godounov*, le commentateur qui conseillait d' « individualiser » la foule.

C'est tout à fait la même chose ici : après que la réplique sur le repas eût joué un rôle important, on la perd dans le chaos de détails vulgaires : la nourriture ne passe pas dans la gorge de l'un des personnages, tandis qu'elle passe pour le deuxième et que le troisième n'y pense pas du tout, etc.

Nous devons extraire de l'épisode le thème de l'apparition de l'obstination des futurs participants à la défense de Stalingrad, et autant que possible ne pas estomper la netteté de son expression. C'est qu'on peut ajouter des détails à l'infini. On peut dire que Valega est au garde-à-vous près de la table, que Sédych se frotte la jambe, on peut faire encore bien des observations sur la tache violacée du front d'Igor : tout est possible. Mais précisément un tel « enrobement » de ce qui nous est essentiellement nécessaire par des détails occasionnels favorise la disparition de la ciselure de la pensée, et le morceau perd sa possibilité d'impressionner à un point tel qu'il semble dépourvu d'intérêt pour l'étude de la composition.

Ainsi, avec de grandes difficultés, nous avons enfin déterminé le point de départ qui permet d'organiser assez harmonieusement les matériaux, d'un point de vue précis. Que ceci serve d'exemple montrant qu'il ne faut aucunement faire ce qu'on appelle le « découpage » et la « distribution » en partant du début de l'épisode ; c'est le point de portée maximum de l'épisode qui les détermine.

Il faut toujours réaliser la composition d'une scène à partir du passage qui frappe le plus par son contenu et son originalité. Il faut, de plus, avoir en vue que le passage qui frappe généralement le plus fortement est celui qui n'a pas seulement un effet immédiat, mais contient l'expression dynamique, intérieure du sujet.

Dans la scène avec Valega, nous sommes tout de suite frappés par le conflit de deux éléments, de deux rythmes. Quand on commence à comprendre le fond même de ces impressions, on s'aperçoit que ce conflit n'est pas accidentel : à travers lui, on découvre ou l'on peut découvrir un sens intérieur profond. Les éléments de ce conflit sont présentés dans des circonstances où la tension est extrême ; c'est en suivant les composantes du conflit qu'il faudra développer l'étude dramatique de tout l'épisode.

Et là, nous arrivons au deuxième procédé fondamental pour mettre nettement en relief dans la composition ce qui nous est absolument nécessaire (le premier procédé consistait, nous venons de le dire, à débarrasser ce qui est important de ce qui est accessoire ou de peu de valeur).

Le procédé que je veux indiquer consiste à préparer d'avance la mise en relief de l'essentiel. Pour cela, le moyen le plus efficace sera l'insertion du point culminant dans une ligne de répétitions, une ligne bien définie qui, une fois découverte quelque part dans le début, sera menée par vous par une série de points d'appui dont il soit facile de se souvenir.

Nous avons dit plus haut que la scène choisie est très importante pour l'ouvrage entier de Nékrassov. Nous en serons persuadés si nous l'examinons un peu plus attentivement. Pas seulement parce que c'est ici que commence le thème de la volonté inflexible, de la résistance, du mépris envers le danger et de l'obstination. Mais aussi parce que, par sa situation, cet épisode fait pressentir l'une des lignes les plus importantes parmi les thèmes généraux de l'ouvrage entier.

Le thème que nous avons abordé dans l'épisode étudié est repris par Georges Akimovitch :

... Récemment, pendant la nuit, des soldats sont passés. J'étais de service au téléphone et je sortis pour fumer. Ils marchaient et chantaient, doucement, à mi-voix. Je ne les voyais même pas : j'entendais seulement leurs pas sur l'asphalte et une chanson douce et même un peu mélancolique sur le Dnipro (6) *et les grues. Je m'approchai. Les soldats s'étaient installés pour le repos le long du chemin, sous les acacias, sur l'herbe piétinée. Les lueurs étouffées des cigarettes clignotaient. Et la voix contenue, jeune, venait de quelque part sous les arbres.*

« Non, Vass... Tu ferais mieux de te taire. Nulle part tu n'en trouveras de meilleure que chez nous. Parole !... On dirait du beurre ; c'est de la terre grasse, de la vraie. Il clappa même des lèvres d'une façon particulière. Et quand le blé est mûr, il te cache tout entier. »

Et la ville brûlait, des reflets rouges bondissaient sur les murs des ateliers, et quelque part, tout près, des mitraillettes crépitaient, à rafales tantôt rapides, tantôt espacées, des fusées s'élevaient ; et devant soi l'inconnu et la mort presque inévitable...

Je ne vis pas non plus celui qui parla. Quelqu'un cria : « Préparez-vous à faire mouvement ! » Tout le monde s'agita ; il y eut un bruit de gamelles. Et ils partirent. Ils marchaient d'un pas lent et lourd, d'un pas de soldats.

Le même thème et presque la même opposition : la ville en flammes et la conversation sur le blé qui lèvera :

... Dans cette chanson, dans ces simples paroles sur la terre grasse comme du beurre, sur les blés qui vous cachent de leurs épis, il y avait quelque chose... Je ne sais même pas comment appeler cela... Tolstoï l'appelait la chaleur cachée du patriotisme. Il est possible que ce soit la plus juste définition. Il se peut que ceci même soit le miracle que Georges Akimovitch attend...

Il y a même le prolongement de l'intonation de Valega (« sa voix faible ») dans la manière de prononcer les mots ou dans la lueur des cigarettes :

... « Ils marchaient et chantaient doucement, à mi-voix... »
« ... Les lueurs étouffées des cigarettes clignotaient... »
« ... Une voix contenue, jeune... »

Le motif de l'obstination, essentiel pour nous, exprimé par : *Je ne sais si je veux manger, mais je dis « oui »*... se prolonge ici aussi.

En réponse à Georges Akimovitch, Igor dit :

« ... Ils n'iront pas plus loin. Je sais qu'ils n'iront pas... »
Et il s'en va.

Cela ne peut être. C'est tout ce que nous pouvons dire pour le moment.

Et ce motif commence à apparaître encore plus tôt : à vingt pages de notre épisode.

« ... Au revoir, grand-mère, nous nous reverrons encore, grâce à Dieu, nous nous reverrons... »

Je le crois... Maintenant c'est la seule chose que nous possédons : la foi...

Ainsi, certains thèmes, des leitmotive, traversent constamment une scène après l'autre, ils courent, se développant, s'enchevêtrant et se croisant, en apportant chacun sa contribution à la formation de la figure générale de l'ouvrage entier.

---

(6) *Dnipro :* nom ukrainien du Dniepr.

Que manque-t-il ici pour arriver au « classique » ?

C'est que, si toutes ces données sont réellement présentes, elles ne le sont qu'à l'intérieur des matériaux et en tant que matériaux ; elles ne le sont pas dans des rapprochements harmonieux, ni dans la construction, ni dans l'agencement de la composition qui leur assurerait une action précise et infaillible.

Les chaînons séparés ne se correspondent pas entre eux et ne sont pas sentis comme un tout.

Il en est de même pour l'union des différentes lignes entre elles.

D'ailleurs, au fond, il n'y a pas de lignes. L'auteur ne les laisse pas se former.

A leur place, il y a un amas de points qui, même s'ils sont brillants, ne peuvent en aucune manière s'assembler en une ligne.

Tantôt les intervalles sont trop grands.

Tantôt les matériaux placés entre ces intervalles sont trop « explosifs ».

Tantôt la situation réciproque est vraiment incohérente.

Dans le roman, les héros et Georges Akimovitch vont vérifier longuement et soigneusement la chaîne qui réunit les amorces des charges installées pour faire sauter l'usine. Mais l'auteur ne décrit pas cela en rapport avec les lignes thématiques qui pénètrent le roman.

Les lignes explosent. Mais elles ne causent pas de destruction. Les amorces sont en apparence chargées convenablement, mais ne sont pas disposées comme il faut. Les fils sont coupés et restent suspendus.

Ils ne forment les lignes et les contours nettement tracés des thèmes directeurs que lorsque nous les extrayons du cours général du récit et les plaçons les uns à côté des autres.

Dans le roman, ils sont placés de telle sorte qu'on ne sent pas d'unité et de liaison entre les différents chaînons ; les motifs se perdent dans un flot de détails et ne créent pas de lien solide dans l'ouvrage avec la fermeté inflexible dont font preuve les héros du livre.

Dans un passage du roman, l'auteur lui-même écrit, exposant une idée qui n'est ni très neuve ni très inattendue :

... Il y a des détails dont on se souvient toute sa vie. Et ils ne restent pas seulement dans la mémoire. Petits, en apparence insignifiants, ils s'acharnent sur nous, se mettent à germer, grandissent, deviennent importants, amassent en eux tout l'essentiel des événements et deviennent comme des symboles.

Cependant, chez l'auteur lui-même, les détails restent seulement des particularités qui se gravent dans la mémoire, des germes incapables de se développer pour amener le particulier jusqu'à un type généralisé.

Il ne faut pas évidemment tomber dans un autre excès et dénuder les lignes directrices qui contiennent l'unité de l'œuvre. C'est aussi détestable que de scander les vers, de marquer la mesure là où il faut un rythme vivant qui suive l'ossature du vers.

C'est comme si l'on voyait un squelette au lieu d'un corps vivant !

Mais on ne peut pas compter sur une action « implacable » si les éléments de l'œuvre, ses matériaux de construction, ne sont pas réunis dans un ensemble architectural dont les parties sont assemblées avec le soin calculé d'un ingénieur.

Ces « briques » qui ne sont pas rassemblées en une unité, sont effectivement très bonnes par endroits. Elles peuvent réellement être mises dans des formes architecturales précises, ainsi que nous nous sommes efforcés de le montrer, même en dehors de « notre » épisode.

Et involontairement une question se pose : est-il possible que ces détails particuliers aient été travaillés d'une manière logique et consciente en suivant le tracé des lignes thématiques choisies ?

A quel degré le sentiment du sujet, exprimé intuitivement dans les détails, ressort-il dans l'ouvrage achevé, avec toute son évidence et sa perceptibilité ?

Sent-on jouer sous sa peau une musculature de sportif, musculature saine, perceptible, vivante, qui ne ressemble ni au manque de muscles, à la mollesse lymphatique du corps non entraîné, ni au système de muscles surdéveloppés, qui fait parfois ressembler le gymnaste à un spécimen d'amphithéâtre d'anatomie.

L'ouvrage de Nékrassov ne parvient pas au stade indispensable d'évidence des règles internes. Les bons « matériaux de construction » ne sont pas encore réunis ici en un tableau convaincant de formes architecturales. Souvent, ils restent en tas. Et nous devons balayer les gravats qui se tassent entre les éléments de structure.

Dans le cas en question, dans l'établissement de feuilles de montage ou d'un découpage technique d'après le roman de Nékrassov, il faudrait faire l'inverse de ce qui s'est passé, par exemple, dans l'interprétation scénique du roman de Tolstoï, *Anna Karénine.*

Dans le roman de Tolstoï, le cercle implacable du monde, qui se resserre et qui pousse finalement Anna sous le train, est présenté avec un incomparable éclat, alors que dans la présentation scénique cette implacabilité manque dans la marche de la tragédie.

A sa place, nous avons sous les yeux la chaîne des divers épisodes de la vie d'Anna, épisodes indépendants les uns des autres et qui, bien que liés par le thème à ce qui la pousse au suicide, sont tout à fait privés du sentiment général d'emprisonnement dans une situation sans issue, qui est tracé si fortement et si irrésistiblement dans le roman.

Tout le roman de Nékrassov — et pas seulement notre épisode — semble n'être que la répartition, entre divers épisodes de vie courante et de combats, d'un « état d'esprit » de l'auteur, et cet état d'esprit ne s'élève jamais jusqu'à enchaîner les divers éléments par une conception nettement orientée vers un but, en un organisme unique indestructible, saisi en lui-même, ainsi que nous avons essayé de l'ébaucher pour la composition de l'épisode que nous avons analysé, en nous efforçant de l'amener à une unité d'écriture strictement musicale.

J'insiste beaucoup sur la musique. Cependant, il est juste de remarquer que je ne suis pas musicien moi-même.

Le travail créateur du compositeur m'intéresse depuis longtemps. Mais pas la partie qu'on étudie au Conservatoire, c'est-à-dire les finesses du « développement » de l'idée du compositeur, ni les connaissances sur la nature des formes musicales et des lois générales de la composition qu'on y enseigne.

J'ai toujours été intéressé par le « mystère » du devenir de la forme musicale, des mélodies, et par la naissance de proportions harmonieuses, captivantes, dont la régularité surgit du chaos des durées et des sons distincts dont est rempli l'élément sonore qui entoure le compositeur.

J'ai toujours été frappé par la façon dont, après avoir parcouru rapidement deux ou trois fois les matériaux de montage (et d'après les données, en secondes, sur le temps dont il disposait), le compositeur Prokofiev, avec lequel je travaillais, composait si exactement et si admirablement — dès le lendemain ! — une musique qui se mêlait *parfaitement*, dans toutes ses divisions et ses accents, non seulement au rythme général de l'action des épisodes, mais encore à toutes les nuances et subtilités du montage. Elle ne s'y mêlait pas grâce à la « coïncidence des accents », ce moyen primitif pour établir des « correspondances » entre les images et la musique, mais grâce à une remarquable démarche contrapuntique musicale, qui se soudait organiquement avec l'image.

La présence de ce caractère — même si ce n'est pas dans les mêmes proportions que chez Prokofiev — est réellement aussi indispensable à tout compositeur qui se charge d'écrire pour l'écran qu'à tout metteur en scène qui décide de travailler dans le cinéma sonore, et à plus forte raison dans le cinéma chromophonique (c'est-à-dire en même temps en musique et en couleurs).

Ici cependant nous nous bornerons à examiner les moyens par lesquels Prokofiev établit un équivalent structural et rythmique pour le fragment de montage du film qui est proposé à son attention.

La salle est obscure.

Les images passent sur l'écran.

Et sur le bras du fauteuil les longs doigts agiles de Prokofiev s'agitent sans arrêt, nerveusement, comme un récepteur de télégraphe morse.

Prokofiev « bat-il la mesure » ?

Non. Il « bat » beaucoup plus.

Il saisit la loi de structure d'après laquelle, sur l'écran, dans le montage, la durée et les cadences des différents morceaux sont croisées entre elles, et le tout, pris ensemble, est entrelacé avec les actions et les intonations des personnages.

Le lendemain, il apporte la musique qui pénétrera la structure de mon montage, dont il a emporté les lois de construction dans la figure rythmique que ses doigts pianotaient.

Une situation quelque peu différente se produit lorsque les matériaux sont montrés au compositeur avant d'être montés.

Il doit alors « déduire » les possibilités de structure régulière qu'ils contiennent.

Il ne faut pas oublier que l'« ordre » des fragments séparés tournés pour une scène déterminée n'est pas du tout occasionnel.

Dans le cas où il s'agit vraiment d'une « séquence » — c'est-à-dire d'un fragment non isolé, calculé pour éveiller avant tout la sensation d'une image déterminée, une fois ce morceau réuni avec les autres — alors, au moment même de la prise de vue, on y aura mis des éléments qui, tout en caractérisant son contenu profond, renfermeront aussi les traits de la construction ultérieure qui déterminera la possibilité d'une révélation plus totale de ce contenu dans la forme de composition définitive.

Et si le compositeur rencontre un assemblage encore chaotique de morceaux présentant un « potentiel de structure » de ce genre, son objectif ne se réduit pas à découvrir la structure effective, achevée, de l'ensemble, mais à déchiffrer, en partant des éléments séparés, les traits qui peuvent constituer la structure future et à prévoir, d'après ces traits, la forme de la composition dans laquelle les différents morceaux seront placés organiquement.

Et ici notre « digression » apparente sur le travail de Prokofiev se relie directement à ce que nous faisons sur notre fragment du roman *Stalingrad*.

En effet, pendant que nous travaillions sur Pouchkine et nous efforcions de transposer les lignes de son poème en éléments figuratifs correspondants, les plus rythmiques et les plus visuels possible, nous avons travaillé en réalité à *découvrir* les règles suivant lesquelles Pouchkine a construit son poème, afin de mettre ces règles à la base de notre transposition du poème dans une construction sonore et visuelle.

D'autre part, les matériaux de Nékrassov répondent plutôt au deuxième type de travail du compositeur que nous avons décrit plus haut.

Ils ressemblent plutôt à un assortiment de morceaux qui n'ont pas encore été introduits dans une composition de montage définitivement harmonieuse.

En traitant ces matériaux, nous devons « écouter » les diverses possibilités de structure placées potentiellement dans les différents morceaux, et, en suivant ces possibilités, déterminer la structure, comprendre, traiter, répartir et grouper les morceaux et les détails selon les exigences de la composition.

Il faut rendre cette justice à Nékrassov : si le montage de ses éléments en un ensemble réellement frappant est faible, certains fragments sont, non seulement excellents, mais bien vus. Bien vus en ce sens qu'ils sont tous soumis à un sentiment unique, correspondant à une conception unique de l'auteur et répondant à l'intonation qui semble à l'auteur l'expression la plus complète de sa conception.

En même temps, il est impossible de ne pas noter une certaine monotonie de cette intonation ; à mon avis, cette monotonie résulte vraisemblablement moins d'une incapacité à dominer la diversité du dessin rythmique que de la teinte émotionnelle des impressions et souvenirs personnels que l'auteur communique à son lecteur dans le roman.

Il est très curieux de remarquer que, malgré tout ce qu'il y a d'objectivement héroïque dans ce qui est décrit ici par l'auteur, la tonalité même de l'exposé, contre toute attente, est mineure.

Cette tonalité s'oppose « musicalement » aux propres intentions de l'auteur, elle donne au roman entier une certaine teinte supplémentaire « d'intellectualisme » et « nivelle » la ciselure expressive des tournures rythmiques du thème et la puissance d'expression de la composition. C'est ce que nous reprochons constamment à l'auteur du roman.

Ainsi, en nous occupant de la composition que nous avions, avec tous ses défauts et toutes ses qualités, nous avons fait tout ce qui dépendait de nous pour qu'elle puisse produire une impression.

Le grand artiste français Honoré Daumier disait qu'« il faut appartenir à son temps ». Nous envisageons cette affirmation d'une manière plus profonde et plus responsable encore, en estimant que nous appartenons non seulement à notre temps, mais avant tout aux grandes idées que notre peuple est en train de faire passer dans la vie. C'est pourquoi nos pensées, nos intentions créatrices, la réalisation concrète de nos desseins, doivent être déterminées par notre tendance idéologique.

Nous devons avant tout prendre soin d'exprimer nos idées organiquement dans les images, les mettre en évidence dans les matériaux, acquérir une maîtrise technique.

Cette manière d'aborder la composition est la plus juste. Elle protège le constructeur à la fois contre l'arbitraire formel et contre le parti pris abstrait ; elle lui donne la possibilité d'aborder chaque fois d'une manière nouvelle les matériaux vivants de l'ouvrage, en évitant la routine, la banalité et le cliché. — S.M. EISENSTEIN.

La pratique didactique de S.M.E.

par Jean-Louis Comolli

1 C'est le 12 mai 1928 (deux mois après la sortie publique d'*Octobre*, et alors qu'il s'est remis au travail sur *La Ligne générale*) qu'Eisenstein est nommé professeur à l'Ecole Technique de Cinéma d'Etat (G.T.K., succédant au G.I.K. Institut Cinématographique d'Etat), installée à Moscou dans les salons luxueux du restaurant « Yar ». (Parmi ses premiers élèves, Vladimir Nijny, qui réunira ses notes en un livre : « Cours avec Eisenstein » (1). Le 23 octobre 1928, S.M.E. prend la direction d'un « département de recherches pour la théorie de la formation du metteur en scène ». Il enseigne pendant une année — jusqu'à son départ (août 1929) pour Hollywood via la Suisse et Paris. Après les aventures que l'on sait (*cf.* p. 84 et sqq.), il rentre à Moscou fin avril 1932 et dès le 1er octobre suivant, nommé titulaire de la chaire de cinéma au V.G.I.K., il reprend ses cours. 1933 et 1934 : point de films, S.M.E. se consacre presque exclusivement à son enseignement. Il publie en mars 1933 la première version de son « Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation », dans la revue « Sovetskoïe Kino », sous le titre « Le granit de la ciné-science » (2), paru sous sa forme définitive en avril 36 dans « Iskousstvo Kino ». Ses cours sont diversement interrompus à partir de 35 par les avatars du *Pré de Béjine*, et le tournage (1937) d'*Alexandre Nevski*. Il est néanmoins nommé le 17 janvier 1937 professeur de la « Faculté de mise en scène du V.G.I.K. », et « Docteur ès sciences artistiques » en 1939. En octobre 1941, les studios Mosfilm s'installent à Alma Ata (en raison de la guerre) et S.M.E. y poursuit ses cours — en tout cas de septembre à décembre 1942, sans doute à l'occasion d'une interruption du tournage d'*Ivan*, commencé pendant l'été. Studios et V.G.I.K. rentrent à Moscou le 25 septembre 1943 — mais Eisenstein, qui poursuit le montage de son film, ne reprendra ses cours que le 1er octobre 1945. Pour quatre mois seulement : le 1er mars 1946, il subit une grave crise cardiaque ; il recevra néanmoins ses élèves chez lui, pendant sa convalescence et pratiquement jusqu'à sa mort (9-2-48).

Pendant quatorze ans donc (32-46) et malgré plusieurs interruptions, l'enseignement du cinéma semble être l'activité nettement majoritaire d'Eisenstein. *Quantitativement*, elle est sans doute le lieu du *plus de travail*. Mais surtout, inséparable des autres activités de S.M.E., elle est celle où seront le plus régulièrement investies les forces à l'œuvre dans ce travail eisensteinien, à l'œuvre dans l'ensemble des champs couverts ou traversés par lui.

2 La pratique didactique d'Eisenstein a ceci de spécifique qu'elle n'est pas solitaire ni autonome : elle est articulée avec *toutes* les autres pratiques du « maître », comme à la fois leur produit, leur réflexion, leur critique et leur remise en jeu. D'une part donc, on y retrouvera inévitablement — dans la mesure où il s'agit du même sujet et de la même inscription historique du travail de ce sujet — les mêmes déterminations que dans les autres pratiques ; mais surtout, d'autre part, sa situation de véritable carrefour intérieur — lieu de passage et de croisement — va permettre de lire les interdéterminations de ces pratiques, leur réseau, puisque, pratique didactique, elle est censée en fournir le savoir et la méthode.

3 Par exemple ce que l'on pourrait appeler la « pratique graphique » d'Eisenstein : les dessins utilitaires (servant à la préparation et au découpage d'un film) font partie bien entendu du *Programme d'enseignement*, intervenant à différents stades des études. En première année, c'est simplement pour l'exercice de l'élève : « *travail sur soi-même ; développement des indispensables données physiques : dessin et croquis (arrangement spatial dans une composition rudimentaire, proportions, raccourcis, croquis de mémoire)* » : il s'agit d'apprendre le dessin, avant d'apprendre à s'en servir. En seconde année — et selon le principe de progression en complexité et en difficulté — il s'agit de l'organisation des événements dans l'espace d'abord (« familiarisation avec la technique de la notation graphique tridimensionnelle ») puis dans l'espace et le temps (« familiarisation avec la technique du graphique quadridimensionnel ») : on en arrive précisément à ces schémas de mise en scène et de mouvements successifs dans le cadre qui illustrent les cours mêmes d'Eisenstein (3). Et de là — aux dessins complets des plans, qui jouent un grand rôle dans les deux dernières années du programme (4). Autre double occurrence du dessin dans

1) *Cf. l'édition américaine de ce livre : « Lessons with Eisenstein » (traduit et édité par Ivor Montagu et Jay Leyda), Hill and Wang, New York*, 1962.

2) *Paru (en version définitive) dans notre n° 222, p. 6.*

3) Cf., *à défaut de la traduction française de la presque totalité des cours de S.M.E., le livre de Nijny* (op. cit.) *où sont donnés d'étonnants exemples de ces schémas tri- et quadridimensionnels, et notamment ceux qui illustrent le tournage en plan-séquence du meurtre de « Crime et châtiment », pp 93 et sq.*

4) *Cf. Cahiers n° 224, pp 52 à 56.*

l'enseignement — comme matière et comme moyen : le typage ; S.M.E. montre à ses étudiants comment dissocier les traits d'un visage et les recomposer, trier les « éléments dominants », dépouiller les autres (5).

Tous les types de dessin (schémas, croquis, compositions) jouent donc ici un double rôle : exemple, illustration des exposés ; et moyen de formation, élément du bagage technique du futur cinéaste. On va retrouver cette *double articulation* d'une pratique spécifique au champ de l'enseignement dans chaque cas.

4 Le rapport de l'enseignement et de la pratique cinématographique d'Eisenstein comporte également ce double niveau — mais à un degré de complexité plus grand. D'abord, Eisenstein puise dans ses expériences cinématographiques des exemples — des *références* — qui viennent appuyer son discours didactique (tout ce qui concerne la matière « montage » est majoritairement ancré dans les films d'Eisenstein) — ce qui ne manquait pas de conférer à ces films une *valeur* de modèles qui renforçait en retour la valeur du professeur (procès spéculaire de re-confirmation). Mais d'un autre côté, les « solutions pratiques » de S.M.E. — déjà employées dans ses films — se trouvaient produites au milieu d'un faisceau d'autres solutions, hypothèses, exemples d'autres œuvres — et par là, mises en discussion et confrontées à leurs dehors, il fallait qu'elles continuassent de s'imposer parmi les autres. D'une certaine façon elles étaient remises en jeu — et sans doute, dans la mesure où S.M.E. pensait ses cours, ne remettait-il en ce jeu que celles dont il ne craignait pas l'effondrement : il serait intéressant, dans une étape ultérieure des études eisensteiniennes, de recenser ce qui dans ses films pouvait à S.M.E. servir d'exemple pour ses cours.

Ce n'est pas tout. La matière vivante des cours d'Eisenstein, c'est aussi et d'abord sa pratique cinématographique — hors même de tout produit, de tout exemple. Sa propre « expérience », son savoir pratique et empirique (nous en viendrons tout à l'heure au savoir théorique). Dans le dialogue et le jeu des questions avec ses élèves se livre massivement cette somme de notations, remarques, « trucs » — ce « métier » qui tout à la fois donc nourrit de son trésor la substance des cours, et *en informe la méthode : « pour rendre ces cours plus directs et vivants, on recommandera à l'enseignant* — s'il est un réalisateur suffisamment expérimenté (6) — *de ne préparer d'avance que les étapes essentielles de la solution souhaitée, les étapes clés par lesquelles il va faire passer son auditoire, et d'effectuer le maximum de travail d'imagination et de composition sur place, en commun avec son auditoire, afin de rendre ce processus visible et tangible à travers le* travail du maître lui-même (7). »

Il faut lire ce « travail du maître lui-même » à son tour de deux façons : d'abord comme artifice maïeutique classique et dont l'efficacité ne fait pas de doute — et alors il faut le rattacher au travail du metteur en scène avec ses collaborateurs, au travail sur le plateau et surtout au travail sur l'acteur : mener progressivement à la solution prévue en feignant de la *produire* collectivement. En ce sens, les cours de S.M.E. *redoublent sa propre pratique de cinéaste*, la prolongent directement : il y a dans la discussion engagement d'un véritable *procès de réalisation* — qu'elle ne soit point enregistrée sur pellicule n'y changeant rien —, dont on peut estimer qu'il a joué pour S.M.E. *un rôle substitutif*. Les « travaux pratiques » en étaient vraiment, non seulement pour les élèves, mais pour le maître, venant en remplacement d'autre travail pratique, en palliant le *manque*.

Dès lors (et c'est la seconde lecture) la méthode didactique employée ne relève plus de l'artifice : il y a véritablement *travail en commun* (et il ne peut pas y avoir seulement mimique de ce travail), le trésor d'expérience de S.M.E. est mis à l'usage, est *usé* par ces cours : s'y refond, s'y perd et s'y enrichit. Il devient le véritable *sujet* du cours. En apporte la preuve le fait précisément qu'un projet non abouti d'Eisenstein, *Black Majesty*, a fourni la matière de l'enseignement d'une année entière (8). On sait que ce projet avait été sèchement refusé par Hollywood (*cf.*, dans ce numéro, « Rejoindre et dépasser »). En 34, à Moscou, Eisenstein en reparle à Paul Robeson (qui devait jouer le rôle de Toussaint Louverture dans la première version : *The Black Consul*, puis d'un de ses compagnons, Henry Christophe, dans la seconde version). Le projet n'aboutit pas, et quelques années plus tard S.M.E. en *réalise*, à défaut de la mise en scène, la *mise en acte* (au sens freudien) d'un épisode avec ses étudiants : le complot contre Dessalines.

Il n'est pas sans intérêt de noter que précisément dans ce cours, et après que S.M.E. a fait allusion à l'*échec* de son projet, apparaît une des expressions favorites d'Eisenstein : « *le réalisateur à vingt têtes* » : ses élèves et lui, ainsi nommés, gage à la fois de la nature collective du travail et signe de sa nature fantasmatique. Car dans la mesure où ce projet n'avait jamais été tourné — Eisenstein, là, en était au même point que ses élèves : avec des « idées », des constructions et des plans, un sujet et des typages, un matériel et des « solutions » — qu'aucune réalité n'était venue sanctionner. Le travail en commun sur l'épisode Dessalines représente donc *à la fois et indissociablement* (comme toujours chez S.M.E. où les surdéterminations sont complexes et imbriquées, où le jeu des contradictions est permanent ; et plus encore, comme on l'a déjà noté et le notera maintes fois, chez *le professeur* S.M.E.) la réalisation fantasmatique du projet, et son seul surgissement possible dans l'ordre du réel, comme instance d'un cours, lieu d'un débat : lieu *de ce travail*.

S'éclaire ainsi, peut-être, ce qu'il en est de la remise en jeu dans ses cours du travail cinématographique d'Eisenstein : une sorte de *réalisation seconde*, un recommencement du film, soumis à la critique, au feu des contradictions, et dont il est exigé qu'il y résiste, s'y *re-produise* ; et ce qui s'inscrit dans ce procès du travail, c'est encore l'infini travail du procès : la négation de l'arbitraire de l'acte créateur — et sa reconduction par l'analyse et l'étude : « *cette méthode découvre à l'auditoire la marche effective du processus de l'invention et de l'imagination, autrement dit de « l'imagination créatrice », qui n'est pas autre chose que, condensé dans l'instant, le processus du choix de la solution optimale, étant donné les conditions particulières précises* » (9). On pourrait compléter cette définition du travail productif en disant que, *condensée* dans l'instant, la solution optimale reproduit « les conditions particulières précises » de son élection : reproduit son histoire, et sa jouissance. Souvent il a dû s'agir dans ces cours de mise en scène d'une *répétition* — de nature compulsionnelle — des antérieures mises en scène — par quoi s'expliquerait l'engagement passionnel d'Eisenstein dans ses cours (intensité et durée de son travail d'enseignant ; ses comportements agressifs/séducteurs dans les discussions), et se fonderait l'hypothèse déjà avancée qu'ils furent les tenant-lieu des films non faits. Le lieu, donc, du véritable travail eisensteinien — définissable dès lors, *puisqu'y jouent les films faits*, comme *travail de réécriture*.

5 Enfin, l'articulation la plus évidente, la plus « naturelle » est avec les écrits théoriques d'Eisenstein. Il y a même recouvrement partiel des deux pratiques et de leurs champs respectifs, puisque le recours à la théorie est dans le projet même d'un enseignement de la « théorie et de la pratique de la mise en scène ». La pratique didactique prend ici en charge directement la théorie et la pratique théorique d'Eisenstein.

5) *Cf. Cahiers n° 225, p. 38.*
6) *C'est moi qui souligne.*
7) *Id.*

8) *Cf. Nijny, op. cit., pp 64 à 92.*
9) Programme d'enseignement..., *Cahiers 222, p. 8.*

Or, on peut dire que d'une certaine façon la théorie « est partout » chez Eisenstein — elle surgit, s'infiltre dans et à propos de tout : dans les textes autobiographiques par exemple où elle vient impromptu lancer ses propositions. Mais réciproquement la confidence biographique, l'anecdote, la « poésie » ne se privent pas d'envahir les écrits théoriques. Quand il écrit, et du fait sans doute de la force même de *résistance* de sa pratique scripturale, Eisenstein ne résiste pas au désir/besoin de parasiter son discours théorique, de le compliquer de multiples événements non théoriques — digressions, incidentes, terminologie, métaphores, histoires, etc. —, de le surcharger presque jusqu'à la rature. C'est sans doute qu'il y a chez S.M.E. une crainte — une défiance — de la théorie en tant que telle, qu'il ne peut s'empêcher de connoter d'images de dessèchement, d'aridité, de figement : son identification au sec Salieri contre le vivant Mozart joue à cet endroit comme *dénégation*. Et les formulations théoriques en tant que telles sont elles-mêmes dans le procès de leur constitution historique comme dans celui de leur énonciation chargées d'un certain quantum d'affect — le raisonnement, la notion, libèrent de l'enthousiasme (c'est le thème omniprésent de la production extatique, dont à force de pratique Eisenstein a fait aussi la théorie : *cf.* « La non-indifférente nature »). L'ensemble de ces contradictions fait problème quant à la didacticité des propositions théoriques eisensteiniennes. La pratique didactique de S.M.E. — il est question d'enseigner la théorie — tourne cette difficulté de deux façons.

Le *programme d'enseignement* par exemple inscrit un certain nombre de « théories » de S.M.E. — attractions, montage intellectuel, construction pathétique, etc. —, et les cours fréquemment y font référence, en exposent les points, en produisent une connaissance. Il y a donc là un premier type d'inscription théorique dans la pratique didactique : constitution d'un savoir référentiel, qui repère et quadrille l'ensemble des matières au programme, qui permet de reformuler les connaissances acquises à un niveau qualitatif supérieur. Mais ces propositions théoriques indispensables sont doublement contextualisées. D'une part, les théories proprement eisensteiniennes *ne sont jamais données seules*. Les précède, pour les appuyer et / ou les mettre en discussion, l'ensemble des théories sur la question étudiée : il y a production d'un véritable corpus théorique, dans ses contradictions et sa complexité : « *Sur le plan de la création — incursion théorique dans le domaine des doctrines et systèmes existants : a) leur aspect unilatéral, considéré comme l'hypertrophie de certaines phases de l'évolution normale d'un processus de création; b) explication historico-sociale de cet état de choses; (...) d) utilisation rationnelle des systèmes existants et leur application à certaines phases déterminées du processus de création et à la formation de ce processus.* » (10) C'est-à-dire que s'opère dans le cours un véritable travail critique, épistémologique, qui lie (lit) dans leur historicité les différents systèmes confrontés, en extrait le noyau rationnel et en construit un nouveau système. Ce travail, notons pour le moment que S.M.E. le fait quant à lui pour la plupart des champs qu'il élabore théoriquement, mais n'en livre dans ses textes que des *traces* qui, signalant les étapes du processus, en brouillent aussi l'éventuelle rigueur théorique : cela vient comme signes du savoir accumulé, d'une culture, et non comme systématique.

D'autre part, le *programme d'enseignement* prend soin *d'arriver à la théorie* : de la produire comme saut qualitatif à partir de l'accumulation des connaissances pratiques et empiriques. La théorie ne vient pas seule parce qu'elle vient sur l'expérience des « solutions concrètes » et qu'elle est donnée comme un processus de production du savoir théorique. C'est en ce sens que la pratique didactique est une pratique théorique : « *En confrontant les réponses correctes ou erronées de l'auditoire, l'instructeur montre : 1) comment se dégage la solution de la seule structure artistique exhaustivement exacte, étant donné les conditions précises; 2) à partir de cette solution concrète particulière, il démontre la commune loi dont elle procède, en s'efforçant de dévoiler dans cette « cellule » de trouvaille de création tous les éléments généraux du processus dialectique de la création lié à l'étape donnée* (...); 3) *Dans le cadre des généralisations théoriques, l'instructeur développe devant les étudiants la partie correspondante de la théorie, c'est le moment où le cours de travaux pratiques se confond organiquement avec l'audition du cycle de cours théoriques concernant le domaine abordé de l'art de la réalisation.* » (11)

Ce qui entraîne deux conséquences non négligeables : d'une part, que dans l'enseignement d'Eisenstein — et dans lui seul — théorie et pratique ont constamment partie liée, celle-là se produisant comme saut qualitatif à partir du développement de celle-ci, celle-ci étant tenue de se développer de (juste) façon à permettre sa conceptualisation. Nous reviendrons sur cette inscription dans l'œuvre didactique d'Eisenstein du grand principe marxiste-léniniste d'articulation théorie/pratique. D'autre part — parce que pris en charge par *deux pratiques se redoublant: la cinématographique et la didactique* — la réflexion théorique est *contrainte à un développement logique, patient, cohérent, continu :* tous éléments de rigueur que l'on ne trouve pas dans les textes théoriques d'Eisenstein. *Le véritable lieu de constitution théorique est chez S.M.E. l'enseignement.*

6 Il semble qu'en fonction de ce qui précède l'on puisse sans abus de lecture assigner une place centrale dans l'aire du travail eisensteinien à sa pratique didactique. Non seulement elle est informée par les autres pratiques (cinématographique, théorique) — mais elle les informe ; non seulement elle en relaie le travail (et les effets de ce travail: films, théories) — mais elle l'effectue (et les produit).

Cette proposition pourtant a quelque chose d'excessif — il n'est pas sans nous gêner un peu que soit ainsi « valorisée » une activité dont les effets ne sont plus guère visibles qu'à l'état de traces (notes du *programme*, sténogrammes des cours) et en tout état de cause ne sont pas *consommables* au même titre que les films et les écrits — voire les dessins. Et l'on dira non sans raison que l'enseignement d'Eisenstein n'est après tout ici sollicité qu'au nom du *nom* même d'Eisenstein, que ce sont ses films d'abord, et dans une moindre mesure ses écrits qui, à la fois lui ont donné accès au rôle de maître et aujourd'hui garantissent l'intérêt de/pour son enseignement. Mais on sait aussi ce qu'il en est dans la société bourgeoise de la valorisation des « œuvres d'art » et du « nom » des artistes. S'y garantit tout le système de la consommation culturelle : la constitution de tout produit en objet autonome, coupé de ses déterminations historiques et sociales, coupé de son procès de production ; à une telle double occultation du travail productif *et* des rapports de production qui le déterminent s'emploient sans relâche les problématiques idéalistes de la « création », de « l'œuvre », etc. Pour ce qui est d'Eisenstein, on est en droit de se demander si le fait qu'historiens et critiques ont constamment privilégié une partie de son travail (les films avant tout, les écrits avec un certain retard — qui n'est pas un effet de hasard — et quelque condescendance) au détriment de l'autre : l'enseignement, cité pour mémoire, ne répond pas à cette censure idéaliste du travail, puisque ce travail, *c'est bien dans l'enseignement d'Eisenstein et là seulement qu'il est lisible* — et lisible non pas dans ses effets, mais dans *son procès même.*

10) *Id., Cahiers 223, p. 58. Noter le rapport avec les positions de Lénine sur la culture : « La culture prolétarienne doit être le développement logique de la somme de connaissances que l'humanité a accumulées, sous le joug de la société capitaliste, de la société des propriétaires fonciers et des bureaucrates. Tous ces chemins et tous ces sentiers ont mené et continuent de mener à la révolution prolétarienne... » (paru en 1920 - cf. « Culture et révolution culturelle », Ed. du Progrès Moscou, 1966, p. 121).*

11) *Cf. Cahiers n° 222, p. 8.*

7 Or, qu'il y ait eu refoulement du travail didactique d'Eisenstein — l'inscription historique de ce travail vient le confirmer. Non seulement dans les sociétés capitalistes il est rare que les cinéastes enseignent, et quand il leur arrive de le faire ce n'est que subsidiairement, mais encore l'enseignement du cinéma n'est en général pas l'objet de grands soins : un certain bagage technique, totalement programmé par les normes idéologiques et commerciales en vigueur sur le marché ; quelques rudiments de savoir fragmentés, isolés, flottants ; un mixte d'empirisme et de conventions. (Cette situation étant totalement liée aux contradictions économiques du cinéma et à la totale précarité de la profession cinématographique en régime capitaliste). Il en va tout autrement en Russie soviétique (et dans la plupart des démocraties populaires) : la formation du cinéaste y est chose sérieuse (nos esthètes le regretteront au nom du spontanéisme : « l'art ne s'apprend pas »...), — et c'est ce que nous apprend d'abord le *programme d'enseignement* d'Eisenstein pour le V.G.I.K.

A quoi il faut ajouter, facteur historiquement déterminant du projet et de la conception mêmes de ce programme, l'extraordinaire effort d'éducation (à tous niveaux : de l'alphabétisation des masses paysannes à la formation de techniciens et scientifiques) entrepris dès le lendemain de la Révolution (le premier congrès de l'enseignement extra-scolaire se tint le 6 mai 1919). Le *programme* date de 33, et il n'est pas indifférent que dès ses premières lignes le nom de Lénine s'y inscrive. On sait l'attention extrême que celui-ci portait au problème de l'éducation des masses : « La première tâche de la révolution prolétarienne actuelle: organiser des dizaines et des centaines de millions d'individus » ; « ces tâches de la jeunesse en général (...) peuvent se résumer d'un mot : apprendre. » (12). Et en effet, pendant les années 20 et 30 des progrès immenses sont réalisés dans les différents secteurs de l'enseignement : mais le mot d'ordre reste : apprendre (Staline écrivait en 1939: « Des centaines de milliers de jeunes gens, sortis des rangs de la classe ouvrière, de la paysannerie, des intellectuels travailleurs, allèrent aux écoles supérieures et aux écoles spéciales, puis vinrent compléter les rangs éclaircis des intellectuels (...) Nous voulons faire de tous les ouvriers et de tous les paysans des hommes cultivés et instruits ; et nous le ferons avec le temps. ») (13)

C'est donc de ce mouvement général d'éducation des masses qu'il convient — pour en comprendre la place et la forme même — de contextualiser l'enseignement du cinéma proprement dit — d'autant plus que les conceptions léninistes (et les positions officielles du parti après Lénine) font du cinéma à son tour un *moyen d'éducation*. L'urgence et l'importance du travail dans tout le secteur de l'enseignement (pour préserver et développer les conquêtes de la Révolution) sont donc *redoublées* dans le cas précis de l'enseignement du cinéma : « Le cinématographe qui, sous le régime bourgeois, ne servait qu'à enrichir ses propriétaires et à démoraliser les masses populaires, se transforme graduellement quoique trop lentement à notre gré, en instrument efficace d'instruction et d'éducation des masses dans l'esprit du socialisme », précisait dès 1919 l'« ABC du communisme » (14).

8 De cette inscription historique le *programme* porte la marque. Au niveau de ses contenus d'abord : on s'est souvent étonné du *nombre* même des matières et techniques enseignées pour la formation du réalisateur (Eisenstein lui-même note cette quantité comme facteur de trouble : « *Si certains d'entre vous ont lu le programme des cours de première année, ils ont pu être surpris par l'accumulation assez inattendue de matières et l'énumération insolite de thèmes proposés* ») (15). C'est oublier l'un des grands principes communistes : la pluridisciplinarité, la polyvalence de l'enseignement. Au projet eisensteinien : « *L'objet du cours de première année est d'éduquer chez l'élève certaines qualités et de lui inculquer certaines connaissances spéciales, également indispensables pour* n'importe quelle activité ou profession artistiques » (16) répond dans le programme communiste la notion d'*Ecole polytechnique* : « Aussitôt après la prise du pouvoir, Lénine insista pour que le Commissariat du peuple de l'Instruction publique (le Narkompross) introduise l'enseignement polytechnique. Et ceci, au temps où le manque d'expérience s'ajoutait au délabrement économique » (17) et la note de Lénine : « Pour les adultes — évolution de l'enseignement professionnel en enseignement polytechnique. » (18)

9 Mais la marque de leur *lieu* et de leur *moment*, le programme et la pratique didactique de S.M.E. la portent avant tout dans leur *méthode*. « *Comme base d'étude des multiples domaines dont la connaissance forme la spécificité de la maîtrise du réalisateur, nous prenons le postulat de Lénine :* « ... de la coexistence à la causalité, et d'une forme de liens et d'interdépendance à une autre forme plus profonde, plus générale... » *C'est l'unique voie permettant d'embrasser tous les thèmes et secteurs divers — et de prime abord indépendants — qui forment la discipline « réalisation » proprement dite. Conjointement, la méthode du passage par toutes les étapes de l'enseignement de la réalisation pose à la base et observe strictement le postulat : nous sommes en présence de* « la répétition, au stade supérieur, de certains traits caractéristiques, etc., du stade inférieur » (Lénine). » (19) Cette *méthode*, une curieuse remarque d'Eisenstein vient doublement l'inscrire dans l'ensemble des pratiques eisensteiniennes : « *Mes élèves en art,* à mon grand étonnement (20), *attirent brusquement mon attention sur ce que, dans l'alphabet de l'art, je leur enseigne selon la même méthode qu'emploie dans la salle à côté le professeur d'instruction politique pour les questions sociales. Cette impulsion extérieure est suffisante pour que le matérialisme dialectique vienne remplacer l'esthétique sur ma table de travail.* » (21)

« A son grand étonnement » : c'est donc qu'avant même d'en avoir la conscience et *a fortiori* de la théoriser dans son enseignement, S.M.E. pratiquait la méthode dialectique ailleurs : de cette « dialectique spontanée » à l'œuvre dans l'ensemble du travail eisensteinien, nous interrogerons dans la suite de ce texte les modalités opératoires (et notamment le rapport qu'il y a entre *la dialectique telle que la pense et la pratique S.M.E. et sa théorie de la structure du pathétique et de la production extatique*) ; il suffira pour cette fois de noter comment c'est dans sa pratique didactique que la méthode dialectique a trouvé son champ d'application le plus constant et le plus conséquent. A relire le *programme*, dans ses préceptes et « principes fondamentaux » comme dans son *plan*, l'ordre et l'articulation de ses parties et de ses matières — et bien entendu à relire les cours eux-mêmes, où les discussions et les confrontations de points de vue contradictoires mettent en œuvre à l'état pratique une démarche dialectique — il apparaît que si la pratique didactique d'Eisenstein peut prétendre à une place centrale et déterminante pour les autres pratiques (cinématographique, théorique), c'est parce qu'elle est une pratique de la dialectique : le lieu même où joue *dans toute sa force* l'articulation exigée par le matérialisme dialectique entre théorie et pratique.

Jean-Louis COMOLLI (A suivre).

12) *a) Discours au premier congrès de l'enseignement extra-scolaire le 6 mai 1919, op. cit., p. 75 ; b) « Les tâches des Unions de la jeunesse... », 2 octobre 1920, op. cit., p. 116.*
13) *L'Etat et le socialisme, in « Le communisme et la Russie ». Denoël, Paris, 1968, p. 203.*
14) *N. Boukharine et E. Préobrajensky, « ABC du communisme ». Maspéro, Paris, 1968, t. 2, p. 74.*
15) *« L'Art de la mise en scène », Cahiers, n° 225, p. 29.*
16) Programme... *Cahiers n° 222, p. 8. C'est moi qui souligne.*
17) *N. Kroupskaia, « De l'éducation ». Moscou, p. 198.*
18) *Cité par N. Kroupskaia, op cité, p. 200.*
19) *Cahiers n° 222, p. 7.*
20) *Souligné par moi.*
21) *Cf. dans ce numéro « De la révolution... », p. 18.*

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Cinéma, littérature, politique

Le numéro 122 de « Positif » apparaît comme le symptôme le plus récent, venant à sa place et en son temps, d'une campagne obscurantiste menée de divers bords contre tout travail théorique révolutionnaire, campagne elle-même provoquée par la pression de plus en plus nette de ce travail. Cette entreprise, qui se manifeste en général par des fantasmes d'*arbitrage* (distribution de « bons » et « mauvais » points, discrimination entre « vrais » et « faux » théoriciens, d'ailleurs aisément permutables, essai de récupération in extremis de recherches récemment encore ignorées et/ou dénigrées), relève d'une pratique pure et simple de *parasitisme* visant en fin de compte :

1) à masquer ou déformer le développement de travaux théoriques qui se lient de plus en plus consciemment au marxisme-léninisme ;

2) à exploiter les retards et les difficultés de la théorie marxiste-léniniste dans le champ des pratiques signifiantes, et plus généralement dans le champ idéologique, par le recours à l'opportunisme politique (quel qu'en soit le contenu) pour justifier toutes activités de brouillage dans ce champ ;

3) à censurer ce qui, du marxisme-léninisme, constitue la base scientifique irréductible : le matérialisme historique *et* le matérialisme dialectique dans leur opposition radicale à l'idéalisme, et ce dans tous les champs de la pratique sociale.

La réaction de « Positif », entre autres manifestations semblables, accuse les dangers d'une politique culturelle qui, dans un moment de répression redoublée — politique, juridique, idéologique — de l'Etat bourgeois, permettrait à un discours confusionniste-réactionnaire comme celui dont cette revue se fait le lieu d'émission, de trouver des complicités dans d'autres discours (« *... il serait illusoire et politiquement vain... d'assimiler ce prosélytisme* (1) *avec les thèses exposées dans « La Nouvelle Critique »... ou bien avec la critique telle que la pratique Albert Cervoni. L'une et l'autre appellent à une discussion d'un tout autre ordre* », ou encore : « *comme l'observe avec bon sens Jean-Patrick Lebel, qui analyse brillamment le débat dans « La Nouvelle Critique »...*), et de retourner ces discours contre des recherches qui s'efforcent de se développer sur la base du matérialisme historique et du matérialisme dialectique.

La cosignature des trois revues mises en cause ne vise nullement à annuler les contradictions, passées et à venir, qui existent entre elles. Elle marque fermement la ligne de démarcation sans laquelle l'idéologie bourgeoise règnerait sans lutte dans les champs spécifiques du « cinéma » et de la « littérature ». La lutte idéologique menée par les trois revues est déterminée par la reconnaissance de la contradiction antagoniste bourgeoisie-prolétariat, antagonisme à partir duquel doivent se penser toutes les contradictions qui meuvent les processus sociaux, aujourd'hui, en France. Il s'agit de savoir si la théorie révolutionnaire du prolétariat, le marxisme-léninisme, sera *diffusée* ou non dans les superstructures (soit, entre autres, dans notre champ de travail spécifique, le point de non-retour que marque le concept de *pratique signifiante* par rapport à toute idéologie de la création, et de l'expressivité).

Une politique, juste, d'union des forces démocratiques, ne saurait en effet en aucun cas s'accompagner de relâchement et d'éclectisme dans la lutte idéologique au niveau des superstructures, lutte à mener, en liaison avec toutes les autres, sur les bases de la théorie marxiste-léniniste.

Paris, le 21 décembre 1970

« Cahiers du Cinéma », « Cinéthique », « Tel Quel ». Pour les rédactions :
Jean-Louis Comolli, Jean-Paul Fargier, Gérard Leblanc, Jean Narboni, Marcelin Pleynet, Philippe Sollers.

1) Il s'agit, dans cette citation, des « Cahiers du Cinéma ».

Sur quelques contresens

Revue dont l'influence va sans cesse déclinant, en raison d'un empirisme critique obstiné et d'une politique sans principes que son verbiage de « gauche » ne saurait recouvrir, « Positif » se signale périodiquement par des « coups d'éclat » en forme d'opérations promotionnelles destinées visiblement à assurer sa survie par le rappel intempestif de son existence. Une récente parution, annoncée dans le numéro de novembre comme « cadeau de Noël », ne consacre pas moins de 26 pages sur 72 aux « Cahiers du cinéma », principal objet, en la circonstance, d'une campagne calomnieuse qui ne vise d'ailleurs pas qu'eux (les revues « Tel Quel », à travers Philippe Sollers, et « Cinéthique » y sont prises à partie).

Les quelques analyses que nous consacrons à cette entreprise (quand bien même elles suivent dans ses grandes lignes l'« argumentation » positiviste) ne sont absolument pas une *réponse* ou l'amorce d'un *débat*. En dépit de ses prétentions à l'originalité et de quelques traits, il est vrai spécifiques, dont s'assortit son discours (un type bien à lui d'injures, d'attaques personnelles, quelque chose de glapissant dans le ton, etc. : tout cela justifiant le terme de « poubellication » qu'il y a déjà deux ans nous empruntions à Lacan pour le définir), « Positif » n'est rien d'autre qu'*un* des lieux d'émission et de passage du discours obscurantiste bourgeois diffus qui, selon les besoins, fait plus précisément pression *ici* ou *là*. Il s'agit donc pour nous, sur quelques points d'importance, dont « Positif » donne une version (et parfois même une résolution) caricaturale, de rectifications pour nos lecteurs, dans le cas où certains points ne leur paraîtraient pas encore assez clairs.

Ceci pour dissiper l'illusion, où certains se tiendraient, de la persistance, *« selon la plus vieille opposition des deux revues »*, d'une *« querelle* (qui) *mûrit depuis quelque temps, avec des périodes de latence et d'apparence »*. Le bon vieux temps est mort, et aucune tentative de le perpétuer ne nous trouvera « partie prenante ». Le vrai débat se déroule aujourd'hui dans un champ d'où « Positif », en dépit de ses essais de le parasiter, se trouve, par sa pratique retardataire, exclu.

Ce qui n'empêche pas que cette revue y hasarde aujourd'hui quelques pas. Nous allons voir comment, après une question cependant : pourquoi aujourd'hui, précisément, et après des années d'*« irresponsabilité gaillardement assumée »* ? (Metz, « Cahiers » 166/167). Sous les effets de quelle pression, de quelle urgence ? Contentons-nous de vérifier une fois encore, s'il en était besoin, que les dures lois de la libre concurrence imposent désormais, à ceux-là même qui s'en tenaient le plus loin (« Positif » et quelques autres) de tenter la gestion dérisoire du champ de la théorie, conçu comme *marché*.

La « révélation » théorique se repère, au survol de « Positif », dans la référence subite à des travaux et la mise à contribution de noms — Althusser, Barthes, Kristeva, Lacan, Metz, Pleynet, Sollers, Todorov... —, jusque-là *ignorés* par le discours positiviste (ou, plus rarement, dénigrés). Afflux dont somme toute nous n'aurions qu'à nous réjouir, s'il ne s'avérait destiné à faire le jeu d'une manœuvre de division (tout en faisant la preuve d'une méconnaissance persistante des travaux en question). Non seulement, en effet, les références prélevées sont coupées de leur contexte, isolées de leurs circonstances déterminantes, employées à tort et à travers et par là même gravement détournées de leur sens et de leur objet, mais elles sont, lourdement, jouées les unes *contre* les autres (par exemple Kristeva contre Sollers, ce qui, tant l'incompréhension du type de travail qui se fait à « Tel Quel » est visible, en devient même comique), et en fin de compte tous, bien sûr, contre les « Cahiers ». Dans la mesure où nous avons ici prouvé depuis longtemps l'importance que nous attribuons à ces travaux, on ne s'étonnera pas que par instants nous leur empruntions encore. Analysons donc, dans ses grandes lignes, le discours positiviste :

I

« ... la théorétique « marxiste » des « Cahiers » ressasse et triture obstinément la même loi simpliste, que le langage présent du cinéma étant un langage bourgeois, rien ne pourra s'y dire tant qu'il ne sera pas détruit, thèse déjà

discutable ne serait-ce qu'à la lumière du marxisme-léninisme (les écrits de Lénine sur l'art et la littérature affirment inlassablement le contraire)... » Contresens grossier quant à nos positions, dont on voudrait bien nous attribuer l'irresponsabilité (juste bon à faire rire, il y a quelques mois, Chabrol lors d'un entretien-bouffe qu'il accorda à « Positif »). De telles positions sont en effet rigoureusement *introuvables* dans notre revue. Nous avons au contraire toujours pris position contre les tentatives précipitées de « renversement » ou de « destruction », le plus souvent contrôlées et régies par l'ordre même contre lequel elles tentent de s'élever. Exemple (qui devrait inciter « Positif » à *lire* les « Cahiers », au lieu d'ânonner les mêmes inepties) : n° 216, article « Cinéma/idéologie/critique 1 », page 15, note 8 : « *Tentative* (celle d'une pratique conséquente du cinéma) *qui n'est pas celle d'une sortie, improbable, magique, du « système représentatif », mais celle d'un travail rigoureux, minutieux, massif* sur *cette représentation, ses conditions de possibilité, les mécanismes qui* l'innocentent : *la rendre manifeste en la désignant, en disposer, en jouer (en user pour la déjouer)* ». On voit sur cet exemple (et cent autres conviendraient) que le problème n'est pas de « détruire » le « langage » (fût-ce le « langage » cinématographique, notion sur laquelle nous nous garderons bien de nous prononcer), ni de remplacer, ici et maintenant, le « langage » bourgeois par un « langage » prolétarien, ni de rester passif dans l'attente d'une révolution politique et économique susceptible de mettre en place les conditions d'une révolution culturelle/idéologique, mais de pratiquer un travail de subversion et de *déplacement* seul susceptible de transformer l'économie symbolique (disons les pratiques signifiantes, afin d'éviter à « Positif » un nouveau contresens sur le mot « symbole », voir plus loin). Transformation symbolique, dont l'*un* des gestes, et non le moins important, ne peut être aujourd'hui que *négatif* et *critique* et consiste, dans tout film, à mettre à jour ses déterminations idéologiques inconscientes ou savamment dissimulées et à dissoudre ses procédures rhétoriques d'unification. A ce titre, nous conseillons vivement à « Positif » la lecture des textes de Jacques Derrida, dont le nom n'est pas encore mis à contribution dans leur dernière parution, et que nous citerons deux fois: « *Les mouvements de déconstruction ne sollicitent pas les structures du dehors. Ils ne sont possibles et efficaces, ils n'ajustent leurs coups qu'en habitant ces structures. En les habitant d'une certaine manière, car on habite toujours et plus encore quand on ne s'en doute pas* » (« De la Grammatologie », p. 39) / « *Etant entendu que l'excès n'est pas une simple sortie* hors *de la série. L'excès — mais peut-on encore l'appeler ainsi ? — n'est qu'un* certain *déplacement de la série* » (« La Pharmacie de Platon », « Tel Quel » 32). Autant, donc, pour notre « manie » destructrice volontariste.

Venons-en au marxisme-léninisme, dont « Positif » prétend faire usage contre nous, pour vérifier la pensée mécaniste et l'interprétation non-dialectique de certains textes de base qui caractérise son discours. Référence étant faite aux textes de Lénine « sur l'art et la littérature » (premier contresens qui consiste à poser ces écrits comme un tout, une « esthétique léniniste » élaborée, et à ne tenir aucun compte des déterminations historiques qui ont produit, d'un point de vue toujours politique, les interventions de Lénine, donc à ignorer la place qu'elles occupent dans sa théorie et sa pratique), on peut penser qu'il s'agit, principalement, de ses rectifications à propos de la notion de « culture prolétarienne » du Proletkult, ou de ses « Notes critiques sur la question nationale » (« *Chaque culture nationale comporte des éléments, même non-développés, d'une culture démocratique et socialiste, car dans chaque nation, il existe une masse laborieuse et exploitée dont les conditions de vie engendrent forcément une idéologie démocratique et socialiste* »). On en déduira immédiatement : 1°) le caractère réducteur de toute entreprise qui tenterait de rabattre la notion générale et complexe de « culture » sur le niveau relativement autonome et spécifique des pratiques signifiantes ; 2) ce que peut avoir de mécaniste un discours ne tenant aucun compte des différences entre la Russie en période d'édification socialiste (les conditions objectives d'un pays ruiné par la guerre, peu alphabétisé, sortant d'un état d'arriération considérable) et la France en 1971 (une prise en considération de ces différences n'impliquant aucunement un « abandon », un « dépassement » ou une « révision » du léninisme, mais la compréhension véritablement dialectique de sa pratique et de sa théorie). Différences historiques, politiques, économiques considérables, mais aussi *théoriques* (il est vrai que les mutations théoriques qui ont pu survenir entre-temps, et, dont nous pouvons tenir compte dans notre travail, n'ont jamais pénétré le champ du discours positiviste) ; 3) que les positions de Lénine (« *C'est seulement la parfaite connaissance de la culture créée au cours du développement de l'humanité et sa transformation qui permettront de créer une culture prolétarienne* ») sont une fois encore, par l'accent mis sur la fonction d'assimilation et la discrétion sur celle, fondamentale, de *transformation critique*, utilisées pour barrer tout travail d'avant-garde et justifier l'exercice d'un fonctionnariat critique répétitif et stagnant (l'opportunisme politique en forme de paternalisme servant de caution ultime : « philistinisme de la lisibilité » — voir Pleynet dans ce numéro —, argument de l' « impréparation des masses » non comme constat objectif d'un « retard » à rattraper — retard dû lui-même aux conditions sociales d'existence, mais peut-être aussi, n'est-ce pas, à un défaut *quelque part* d'exigence sur le plan théorique —, mais comme justification de sa propre insuffisance, etc.).

Du même coup, on le voit, s'effondre le reproche qui nous est adressé de restreindre le travail d'un cinéaste au seul « *projet formel de sa subversion* ». Il s'agit même *tout à fait du contraire*. Si les rédacteurs de « Positif », par exemple, ne se demandent pas pourquoi (dans le cas où les positions qu'ils nous attribuent seraient effectivement les nôtres) Robbe-Grillet, promoteur de mobiles ingénieux et de bricolages tournoyants, nous apparaît comme le dernier cri du technocratisme anarchique, c'est que pour eux la distance entre manipulation formelle et position matérialiste active est nulle. Et pourtant tout se joue là : ou bien cette position de base est sans cesse affirmée et investie dans une pratique spécifique (exigeant un travail formel intense, mais *compris* dans un processus qui sans cesse en le produisant le déchiffre, l'interroge et le réactive), ou bien on brandit des slogans progressistes, ou même marxistes-léninistes, en *refoulant* cette position, et l'on a toutes les chances d'être un imposteur (c'est ainsi que le discours positiviste, non sans acrobaties, tente parfois de faire lire anagrammatiquement les initiales M.-L. à travers son méli-mélo, mais ne souffle mot du matérialisme). L'imposture consiste ici concrètement, dans le champ de la lutte idéologique/culturelle, à refuser la spécificité relative de cette lutte et du lieu où elle s'inscrit —, c'est-à-dire à refuser de questionner le lieu d'émission d'un discours de combat, ainsi que son lieu d'action présent et celui qu'il cherche à gagner, en l'occurrence (et en pesant chaque mot de l'articulation) : une *revue/de critique/de cinéma*. C'est ainsi que Louis Seguin (pour ne pas parler de Benayoun ou de Tavernier qui se situent, eux, délibérément en dehors du marxisme, c'est-à-dire dans l'anti-marxisme) peut se garantir d'une prétendue « pratique politique » *extérieure* à son lieu de travail pour approuver *en ce lieu* le pire cinéma et pratiquer l'approche critique la plus réactionnaire (l'inénarrable entretien avec Frankenheimer dans le n° 122, — où une phrase comme celle-ci : « *C'était aussi un film sur le maccarthysme et on essayait de démontrer que l'extrême gauche et l'extrême droite aboutissent au même résultat* », suscite pour toute réaction : « *Pour préparer* 7 Days in May *avez-vous lu des livres de Fred Cook ?* » le démontre, le « libéralisme » bien connu du cinéaste servant à la revue pour faire passer sa (leur) marchandise idéologique avariée —, mais on peut se reporter aussi au n° 113-Spécial « Politique » ! — et plus spécialement au « débat » et à l'article de Seguin).

II

Ce dont les rédacteurs de « Positif », en fait, ne se consolent pas (semblables, en cela encore, à bien d'autres), c'est de ce qu'ils ressentent comme la perte irrémédiable du Sens, à quoi ils réagissent avec quelque chose comme la rage d'une dépossession : ce dont ils sont privés, c'est *leur* sens (penser à ce que cela implique). Ce Sens, il va sans dire que le « progressisme » légendaire de la revue l'assimile aussitôt au bon vieux contenu « engagé ». Ici, nous régressons de quelques décennies pour rejoindre les problématiques de Sartre, Lukacs, Goldmann et autres tenants d'un sociologisme vulgaire, dont on n'étudiera jamais assez les ravages qu'ils ont pu provoquer en France, en Allemagne, en Italie. Que les problèmes du sens aient fait depuis quelques années l'objet d'un certain nombre de travaux *qu'il n'est plus possible* de passer sous silence sans révéler du même coup le caractère retardataire de sa pratique, que le sens, si l'on peut dire, puisse ne pas *aller de soi*, n'affecte pas l'inébranlable confiance que lui fait le discours positiviste. Qu'un sens, ou des sens, puissent être inscrits (qu'ils ne préexistent pas à ce geste d'inscription, qui les constitue) dans un jeu complexe de marques et d'effacements, saisis et relancés danse un mouvment opérant d'écriture, cela est resté, pour « Positif », *lettre morte* (la limite de la tolérance étant atteinte avec la notion passe-partout d'ambiguïté). Le sens ne saurait souffrir d'autre régime que celui de l'expression et toute machination montée contre lui aux fins de modifier ce statut apparaît intolérable. Exemple : citant cette phrase de Straub : « *Je crois que le cinéma, comme la musique selon Stravinski, est incapable d'exprimer quoi que ce soit* ». « Positif », en note, la commente ainsi : « *La spontanéité du verbalisme straubien n'est pas sans gêner un peu ses thuriféraires. Narboni explique cette phrase en disant qu'elle ne veut pas « revendiquer le non-sens ou la forme « pure », mais affirmer les pouvoirs d'une écriture travaillant le sens, et produisant des* effets de sens *sans s'en remettre à lui en dernière instance* ». Visiblement non satisfait, le commentateur de « Positif » poursuit ainsi : « *Ce sauvetage laborieux est malheureusement vain. L'affirmation de Straub demeure, qui affirme le contraire : « quoi que ce soit* ». Que révèle ce condensé ?

1) un psychologisme désuet qui croit déceler en nous une « gêne », une « volonté de sauvetage », ailleurs une « fureur » du peu de succès que rencontrerait *Othon* ;

2) un symptôme intéressant dans l'emploi péjoratif du mot « laborieux », lequel n'est susceptible en aucune façon de nous blesser ;

3) surtout (et en rapport avec 2), une pensée commerciale et marchande concevant, comme le fait toute pensée bourgeoise, le sens exclusivement comme « valeur », et tout à fait prête à donner son aval pourvu que le troc ne lui paraisse pas trop défavorable. Ici se laisse entendre, de la façon la plus nette, et *dans le texte*, comme un regret de n'avoir pu conclure, de justesse, l'affaire : si Straub, au moins, en exprimait un peu, du sens, mais non, il s'obstine à n'exprimer « quoi que ce soit » ;

4) une incapacité à *lire*, qui se marque dans l'insistance sur le membre de phrase le moins important (le « quoi que ce soit » — vigilance de type comptable), et à manquer le *premier* mot de ce dont il est question : « *exprimer*-quoi-que-ce-soit ». Ce qui est en question étant bien évidemment la problématique de *l'expression*, dont les fondements métaphysiques sont aujourd'hui rigoureusement démontrés (disons, très rapidement, par les travaux de Derrida, Kristeva, Lacan...), au point que toute tentative de s'y raccrocher *doit* être dite idéaliste et régressive. On éprouve quelque lassitude à devoir revenir, sans cesse, sur des positions aujourd'hui acquises, et à interrompre, pour contrer les résistances obscurantistes, le seul travail productif possible (à savoir la prolongation de ces recherches dans des opérations d'applications *réglées* au champ nous concernant), mais nous continuerons à le faire, sur tous les fronts, chaque fois que nécessaire. Les résistances rappellent d'ailleurs ici la *fixation* des « archaïques » d'Ombredanne dont parle Barthes dans « *Critique et Vérité* », lesquels, « *mis pour la première fois devant un film, ne voient de toute la scène que le poulet* (le « quoi que ce soit », dont « Positif » fait pâture) *qui traverse la place du village* ». Citation qui ne vient pas ici par hasard, mais se justifie : a) anecdotiquement, par l'ancrage cinématographique ; b) par la parenté évidente unissant le pamphlet professoral (« Nouvelle Critique ou Nouvelle imposture ? ») et le genre d'entreprises, aujourd'hui proliférantes, où « Positif » prend place, entreprises caractérisables comme *retour et remontée des Picard*.

III

Comme le fait depuis des siècles le bavardage critique, « Positif » garantit son renoncement à toute rigueur et à toute exigence théorique, du recours au « génie poétique », à l'« imagination » de l'auteur, au mystère impénétrable de la création. La manœuvre, un peu plus sournoise aujourd'hui, consiste à détourner les travaux qui ont opéré un retour critique sur les excès et les défauts d'un structuralisme mécaniste, pour tenter de ressusciter les vieilles divinités. Il n'est pas question de nier que la rejection du sujet par le structuralisme a entraîné (ou était régie par) une pratique mécaniste, substantialiste et chosiste, s'aveuglant sur la structuration pour n'envisager qu'un produit de plus en plus finement découpé, et donc incapable de prendre en considération la force de travail à l'œuvre dans un texte. Sans négliger les acquis de ces recherches, ni leur nécessité historique — dissolution d'un certain nombre de mystifications séculaires quant à la « création » — des travaux plus récents en ont mis à jour les insuffisances théoriques. Si le problème du *sujet* se pose aujourd'hui (de son procès de constitution et d'effacement dans la chaîne signifiante), ce sujet — comme effet et non plus comme cause toute-puissante, régi et non plus dominant — ne saurait avoir rien de commun avec ce « génie », cet « inexplorable » dont « Positif » et quelques autres nous fatiguent. Nous disposons d'un certain nombre d'acquis théoriques — la logique du signifiant lacanienne, l'écriture générale de Derrida, l'infinité du code de Kristeva — susceptibles de nous permettre d'aborder de façon rigoureuse et matérialiste les questions de l'irrationalité des pratiques signifiantes. Il est donc comique de voir Benayoun parler de « génie poétique » non réductible aux « *notes de blanchisseuse sur carte perforée que collationnent les « Cahiers* », et solliciter à ce propos le travail de Pleynet sur Lautréamont, « *qui ne se donne pas le ridicule de passer sous silence la vie, les opinions, la personnalité de Ducasse* », au moment même où, ne comprenant rien à l'entreprise de Pleynet, il la confond justement avec un relevé de notes de blanchisserie, ce que lui, Benayoun, fait depuis des années, inlassablement, avec Buñuel ou Lewis.

Comme nous l'avons précédemment indiqué, il n'était question, dans ces lignes très schématiques, que d'apporter des précisions sur un certain nombre de points à propos desquels « Positif » a cru, subitement, pouvoir intervenir. Il n'est pas étonnant que ce soit ceux — théorie du sujet, interrogations sur le sens, tentative d'élaboration d'une écriture matérialiste — contre lesquels se regroupent constamment les résistances obscurantistes. La nouveauté consistait ici à solliciter, pour en faire usage contre nous, les travaux qui très précisément ont dégagé le champ de ces questions. On espère seulement avoir démontré que « Positif », et d'autres, devraient d'ores et déjà abandonner tout espoir de se garantir ainsi pour perpétuer leur ressassement et leurs exhumations. — Jean NARBONI.

Notes sur un feu de bengale (rose)

Nous exposons ici, avec chaque fois la rectification ou l'analyse la plus simple possible, quelques-uns des contresens, sottises, lapsus et distorsions dont fourmille le numéro 122 de « Positif ». On en déduira quelles sont les « méthodes » et les exigences « théoriques » de cette revue (qui déborde aujourd'hui très imprudemment les limites corporatistes dans lesquelles elle se cantonnait jusqu'alors).

1) « *Je trouve* (Straub, cité par « Positif ») *Corneille en fin de compte plus épique que Brecht et je ne connais rien de plus subversif que* « *Horace* ». Commentaire de « Positif » : « *La phrase de Straub est caractéristique d'un désir d'échapper, l'* « *art* » *aidant, à une contemporanéité trop pressante, mais elle est aussi d'un rare arbitraire, relevant du paradoxe le plus scolaire. Brecht n'a pas prétendu à l'épopée...* »

Pour « Positif », donc, « épique » ne saurait renvoyer qu'au genre « épopée », mais pas, par exemple, à *théâtre*. Dommage alors pour cette revue que Brecht n'ait prétendu à *rien d'autre* qu'à fonder le *théâtre épique*, et à en établir les lois : « *La nouvelle école dramatique désigne* le théâtre épique (souligné par Brecht) *comme le style théâtral de notre temps...* » (Brecht, « Ecrits sur le théâtre », chapitre « Considérations sur les difficultés du *théâtre épique* », souligné par nous).

2) Suite du commentaire de « Positif » : « *Autant écrire : « Je trouve Racine plus drôle que Courteline et je ne connais rien de plus érotique qu'* « *Andromaque.* »

Autant donc l'écrire, en effet, mais le symptôme que constitue cet « écrit » ne peut pas ne pas nous alerter. On se souvient de ce que nous avons dit du « retour des Picard », il faut donc se rappeler aussi que le professeur en question avait attaqué particulièrement le « Sur Racine » de Barthes, et ce dernier pour sa « manie » de sexualiser le « théâtre tragique ». N'insistons pas.

3) « *Les Cahiers* », *au moment de leur* « *virage rouge* », *s'aventurent sur un terrain qu'occupe déjà depuis quelques mois une revue certes moins prestigieuse, mais dont les objectifs politiques et le fondement théorique ont déjà été définis* » (« Cinéthique »).

Il y a là distorsion historique et reconduction d'une contrevérité répandue et tenacement ancrée chez les détracteurs de notre revue. Nous sommes intervenus à ce propos sous forme de lettre dans « La Nouvelle Critique » (n° 38 p. 103), afin d'éclairer certains points d'histoire et de rappeler, sur textes, le développement *et* de « Cinéthique » *et* des relations polémiques entre cette revue et nous. Il faut croire que certains (« Positif », Claude Mauriac dans « Le Figaro Littéraire », Christian Zimmer dans « Les Temps modernes », etc.) ont intérêt (lequel ?) à propager quelques mythes naissants et à éviter ainsi à des lecteurs mal informés d'aller y regarder de plus près. Nous conseillons donc à Benayoun de lire (s'il ne l'a déjà fait, ce dont nous doutons fort) cette lettre. Nous pourrions même, si le besoin s'en faisait sentir, la reproduire ici.

De la même façon, quand il prétend que : « ... *les lecteurs de* « *La Nouvelle Critique* »... *parlent des* « *Cahiers* » *comme d'une* « *revue opportuniste...* », Benayoun triche, misérablement. Il s'agit d'*un* lecteur, M. A.L., d'Ivry, auquel, très précisément, notre lettre a répondu, en démontrant : 1) l'inconsistance de ses attaques verbeuses fondées sur une non-lecture évidente des « Cahiers » ; 2) sa soumission précipitée à des thèses avancées par « Cinéthique » et sur lesquelles cette revue même est revenue.

4) « ... *l'important est de trouver chez le soi-disant auteur de* « *Tristana* » *des codes qu'il ignore volontairement ou, de préférence, qu'il récuse (l'* « *écriture symbolique* » *mentionnée par Bonitzer)...* »

« Positif » devrait s'aviser du danger qu'il y a à s'aventurer, quand on est à ce point démuni, dans un champ dont on n'entend pas, littéralement, le *premier mot*. Il est clair que Benayoun, qui ignore tout de l'ordre symbolique lacanien, entend ici par « symbole » le bon vieux cliché de la critique cinématographique (et pas seulement elle) : le « symbole » qui appelle le décodage, la traduction, le : « qu'y a-t-il derrière ? ». Faut-il rappeler que nous nous sommes toujours démarqués de ces pratiques mécanistes, et ce à propos, entre autres, de Buñuel (cf. le débat sur « Le Journal d'une femme de chambre », « Cahiers » n° 154). Ce que Bonitzer entend par « écriture symbolique » n'a par conséquent rien à voir (chacun l'aura compris) avec les « symboles » de Benayoun, mais se rapporte au *champ symbolique* lacanien (*le* symbolique, substantif masculin), en tant que Lacan le distingue dans le champ psychanalytique de l'ordre du réel *et* de l'ordre de l'imaginaire. Champ de la chaîne signifiante et de sa structuration, des connexions de signifiant(s) à signifiant(s) matériel(s), et non de la relation de *symbole* à *symbolisé* ; réseau(x) dont sens et sujet ne sont pas maîtres, mais où ils sont contraints et produits comme *effets* de la chaîne. Quant à la tentative de « récuser » cet ordre du symbolique, nous laissons Benayoun (ou n'importe quel être humain) aux prises avec cette tâche pour le moins difficile, nous contentant de confronter son irresponsabilité joviale avec cette phrase de Lacan : « *Un psychanalyste doit s'assurer dans cette évidence que l'homme est, dès avant sa naissance et au-delà de sa mort, pris dans la chaîne symbolique, laquelle a fondé le lignage avant que s'y brode l'histoire —, se rompre à cette idée que c'est dans son être même, dans sa personnalité totale comme on s'exprime comiquement, qu'il est en effet pris comme un tout, mais à la façon d'un pion, dans le jeu du signifiant, et ce dès avant que les règles lui en soient transmises, pour autant qu'il finisse par les surprendre —, cet ordre de priorités étant à entendre comme un ordre logique, c'est-à-dire toujours actuel.* » Que notre « pion » donc, croyant s'en libérer, s'y *attelle*.

5) « *Eden, Eden, Eden* », *malgré les sommations de ses trois préfaciers, Sollers, Barthes, Leiris, n'est qu'une longue litanie sado-masochiste aux feuillets interchangeables ou sautables, qui est en retrait sur tous les textes automatiques que les vrais surréalistes gardaient dans leurs tiroirs il y a plus de quarante ans, et considéraient avec le peu de fierté que suscite un matériau sauvage et ambigu. Au moins Pierre Guyotat ne vient-il pas lui-même admonester le lecteur sur les richesses que recèle en lecture seconde son chapitre sans fin... Comme l'écrit Revel à propos des trois préfaces d'* « *Eden* »... : « *On mobilise un cuirassé pour attraper une truite de torrent.* »

a) Benayoun reprend ici, la croyant neuve, sienne et drôle, une « méthode » critique obscurantiste éprouvée (feuillets qu'on peut sauter ou intervertir à son gré, régression de l'objet qu'on traite par rapport à ce qui s'est fait « avant », etc.), révélant une impossibilité de lecture qui n'est pas propre au livre de Guyotat, mais bien la sienne et celle de ses complices ;

b) Le texte de Guyotat n'est ni automatique ni sauvage ni ambigu ; il ne saurait en aucun cas être mis en opposition avec des textes de *vrais* surréalistes ;

c) « Eden, Eden, Eden » n'est pas fait d'un chapitre, mais d'une *phrase* sans fin. La différence est de taille. Benayoun montre par là son attachement indéfectible au vieux découpage en « chapitres ». La « phrase », en revanche, et son engendrement, « l'écriture de phrase », sont des points-clé dans la problématique du texte moderne ;

d) Guyotat, dans « Tel Quel » 43, s'explique longuement sur la théorie à l'œuvre dans son texte. Il perd sans doute ainsi la seule qualité que Benayoun lui concédait, à savoir la « spontanéité », l'« inspiration », l'« irresponsabilité » ;

e) La référence à Revel (« Ni Marx ni Jésus ») indique pour quel camp Benayoun, en dépit de ses « protestations » contre l'interdiction du livre de Guyotat, *milite en fait* : celui de la réaction tech-

nocratique sous ses oripeaux *bariolés* modernistes. On rappellera également que Revel fut l'éditeur du livre de Picard contre Barthes.

6) « *Le monde, dit-il* (Philippe Sollers, cité par Benayoun), *n'est pas à décrypter, il est à transformer. Décrypter fait aussitôt penser à l'idéologie surréaliste...* ». Commentaire de Benayoun : « *Il est typique du personnage qu'il s'attribue d'emblée un objectif célèbre du surréalisme* (« *changer la vie* »)... »

Décomposons la logique de ce court extrait pour analyser *comment* on récrit l'histoire. 1) 1845, Karl Marx, « XI[e] Thèse sur Feuerbach » : « *Les philosophes n'ont fait* qu'interpréter *le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le* transformer » ; 2) 1873, Rimbaud, dans « Une saison en enfer » : « changer la vie » ; 3) 1935, Breton, dans le « Discours au congrès des écrivains » conclut ainsi : « *Transformer le monde* », *a dit Marx ;* « *changer la vie* », *a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.* » Que fait, en 1970, M. Benayoun ? Il censure chez Sollers le renvoi évident à Marx, puis, ayant pratiqué la même opération chez Breton, il assimile la déclaration de l'un à celle de l'autre, faisant de Sollers le disciple ingrat de Breton (en oubliant cette fois Rimbaud en chemin). C'est-à-dire qu'au prix de quelques vertigineuses condensations et fausses assignations d'origine, il parvient à réduire et à dénigrer la position de Sollers, à en faire bénéficier indûment le surréalisme et — ce qui est beaucoup plus grave —, *à refouler deux fois dans la même opération le marxisme.* Remarquable évacuation de type centriste, digne en tous points d'un admirateur de Revel !



7) « ...*comme si l'aspect révolutionnaire de l'unité des contradictions avait attendu sa venue* (celle de Sollers) *pour être mise à jour.* »

Proposition parfaitement fondée : cet aspect révolutionnaire a effectivement attendu Benayoun. Avant lui en effet (par Marx, Engels, Lénine, Mao-Tsétoung), nous connaissions le caractère universel de la contradiction — la lutte ininterrompue des *contraires*, la séparation en *contraires* et leur unité transitoire —, son caractère spécifique, la distinction contradiction principale / secondaire, l'aspect principal et l'aspect secondaire de la contradiction, mais pas *l'unité des contradictions*, dont effectivement Benayoun vient d'introduire le concept (essayez de penser les conséquences *politiques* qu'on pourrait en tirer !).

8) Les « Cahiers » sont illisibles, obscurs, hermétiques (inutile de convoquer ici toutes les déclarations allant dans ce sens).

Il n'est pas question pour nous d'escamoter ce problème, et nous sommes prêts à engager le débat avec tous ceux qui l'aborderaient d'un point de vue : 1) progressiste ; 2) théorique. Ce n'est pas le cas de « Positif » (obscurantisme/empirisme), aussi rappellerons-nous quelques phrases de Barthes dans « Critique et Vérité » : « *Pourquoi ne pas dire les choses plus simplement ?* » *Combien de fois n'avons-nous pas entendu cette phrase ? Mais combien de fois aussi ne serions-nous pas en droit de la renvoyer ?... l'ancienne critique est-elle bien sûre de n'avoir pas elle aussi son galimatias ?* » (galimatias dont Barthes, un peu avant, énumère certains traits : « ... *communauté de stéréotypes, parfois contournés et surchargés jusqu'au phébus... goût de certains ronds de phrase...* »).

Par exemple donc, Benayoun : « ... *le spectacle est là, dans ces luttes comiques de quelques-uns pour la clé des waters de l'executive suite, au carrefour de Chateaudun, où Aragon, défenseur cacochyme d'une théorie amalgamiste du collage couvre de ses vastes fesses un nouvel occultisme destiné à faire smog sur les crises permanentes de la culture post-stalinienne.* » Et l'on parle de « code » pour déchiffrer les « Cahiers » !

9) « ... *la théorie a besoin de l'œuvre d'art... Elle est son carburant, même si elle se prend pour son moteur, même si elle se croit elle-même œuvre, et pourquoi pas* « *supplément d'âme* » ?

Décidément, plus il approche de la fin, et plus le discours positiviste se « libère » et « s'enlève ». Quand bien même elles croient se protéger d'une dénégation ou d'un « recul », ses métaphores (et leur provenance) sont de plus en plus révélatrices. Après s'en être remis à Revel pour conclure sur Guyotat, après avoir fait référence, élogieusement, à la revue « VH 101 » de M. Otto Hahn (principale source théorique de son discours, elle y est citée huit fois), Benayoun laisse enfin échapper le « supplément d'âme » chaban-delmasien... Tout à l'heure, on pouvait lire dans son texte des symptômes tels « *Saint-Paul Roux* » (au lieu de Saint-Pol Roux) ou « *Kristeva,* « *Commerce* » *op. cit.* » (au lieu de « Promesse ») : la double détermination (théologique *et* marchande) est maintenant *aveuglante*. Encore un effort...

10) « *Le langage n'a jamais commandé la philosophie...* » / « *Ce n'est pas vouloir valoriser l'acte créateur au détriment du langage, que de reconnaître, outre le génie, qui n'est pas que je sache une tare bourgeoise, la simple liberté d'inspiration, l'autonomie de la pensée non dirigée...* »

Que penser d'une philosophie à laquelle le langage n'aurait jamais commandé, de « l'autonomie d'une pensée non dirigée », ou de cet « acte créateur » qui se passerait du langage ? Nous ne sommes même plus dans la métaphysique, mais au lieu où quelques chaînes associatives pourraient nous conduire pour expliquer le « commerce » accolé au nom de Kristeva : le Café du même nom.

ÉPILOGUE

Dans « Perspective cavalière », André Breton décrit ainsi le jeu de « l'un dans l'autre » : « *L'un de nous sortait et devait décider,* à part lui, *de s'identifier à tel objet déterminé* (*disons, par exemple, un escalier*). *L'ensemble des autres devait convenir en son absence qu'il se présenterait comme un autre objet* (*par exemple une bouteille de champagne*). *Il devait se décrire en tant que bouteille de champagne offrant des particularités telles qu'à l'image de cette bouteille vienne se superposer peu à peu, et cela jusqu'à s'y substituer, l'image de l'escalier.* »

Convié à ce jeu, Benayoun (s'étant *à part lui* identifié à Lewis Carroll) se vit néanmoins contraint de commencer comme un « feu de Bengale ». D'où : « *Je suis un feu de Bengale de couleur rose dont l'inflammation a la propriété de renverser l'ombre de ceux qui le contemplent.* » Nous n'aurions garde de retrancher quoi que ce soit à une définition aussi complète. Que M. Benayoun, déguisé en feu de Bengale (rose), continue à renverser, par ses inflammations, les ombres. — La Rédaction.

Une lettre de Christian Metz

(*Christian Metz nous a fait parvenir cette lettre:*)

Christian METZ au *Comité de Rédaction de POSITIF*

Paris, le 9 janvier 1971

Messieurs,

Dans votre numéro 122 (décembre 1970), vous avez publié, p. 7-26, un article de Robert Benayoun intitulé « Les enfants du paradigme », dont quelques

passages sont consacrés à dire du bien de mes travaux théoriques sur le cinéma.

Ces éloges s'insèrent dans un contexte dont le propos d'ensemble consiste en une vive polémique dirigée en premier lieu contre les *Cahiers du Cinéma*, et aussi contre un certain nombre d'autres personnes ou groupes, que votre collaborateur attaque à des degrés divers (notamment *Tel Quel* et *Cinéthique*).

Cet article pourrait donc donner l'impression qu'il existe une opposition fondamentale entre l'ensemble des « cibles » de Robert Benayoun d'une part, et moi-même de l'autre. Or, il n'en est rien. Il se trouve que je suis en relations de travail et de discussion, plus ou moins étroites selon les cas, avec tous ceux à qui s'en prend votre collaborateur, à commencer par les *Cahiers du Cinéma*. Ce n'est pas à dire, bien entendu, que je sois d'accord avec chacun d'entre eux sur chacune des phrases qu'il a pu prononcer. Mais ces personnes et ces groupes mènent une recherche pour laquelle j'éprouve, globalement, estime, sympathie et un vif intérêt intellectuel.

En matière de cinéma, l'effort le plus sérieux de réflexion théorique, aujourd'hui, se situe à mon avis du côté de ceux qu'attaque votre revue. Dans cette mesure — et par-delà toutes les complexités de détail que l'on voudra —, je me sens de leur côté beaucoup plus que du côté de *Positif*, en dépit des compliments que m'adresse Robert Benayoun.

Je vous demanderai de bien vouloir publier cette lettre dans votre prochain numéro, afin que vos lecteurs ne soient pas induits en erreur quant à ma position dans cette affaire.

Je vous prie d'agréer, Messieurs, l'assurance de mes sentiments les plus distingués. — Christian METZ.

Le départ de F. Truffaut

Nous avons lu dans La Vie lyonnaise *de novembre 1970 ces propos de François Truffaut : ils éclairent mieux que nous ne pourrions le faire son départ du Comité de Rédaction :*

V.L. — Depuis le mois d'octobre, votre nom a disparu du Comité de Rédaction des « Cahiers du Cinéma ». Est-ce l'expression d'un désaccord ?

F.T. — Ce n'est pas un désaccord. Simplement, mon nom ne représentait plus rien au sommaire de la revue. Quand je travaillais aux « Cahiers », c'était une tout autre époque. Nous parlions des films uniquement sous l'angle de la beauté. Aujourd'hui, aux « Cahiers », ils donnent franchement dans la politique. Ils font une analyse marxiste-léniniste des films. La lecture de la revue est interdite à quiconque n'est pas universitaire. Quant à moi, je n'ai jamais lu une ligne de Marx. Mais ils font un travail sérieux, ils établissent des dossiers complets. La publication des textes d'Eisenstein, c'est très bien. J'ai aidé la nouvelle rédaction lorsque Filipacchi qui éditait alors la revue a voulu remplacer les rédacteurs des « Cahiers » par un groupe hétéroclite qui allait de Samuel Lachize à Louis Chauvet. Ce projet de Filipacchi, c'était une perspective très « poubelles de la nouvelle société ».

V.L. — La rédaction a été très dure avec Chabrol et « La Rupture » notamment...

F.T. — Avec Chabrol, c'est le régime de la douche écossaise. Au fond, ils n'ont rien écrit de faux à son sujet...

Lettre au " Monde "

(*Cette lettre n'est pas parue dans « Le Monde ». Nous publierons dans notre prochain numéro un compte rendu du livre de P.K.*)

Paris, le 10 janvier 1971

Monsieur le Directeur,

Dans « Le Monde » du 7 janvier (dans une page consacrée aux livres de cinéma), nous avons pu lire la note signée P.S. (Patrick Séry sans doute) concernant l'essai de notre collaborateur Pacal Kané sur Roman Polanski (Edtions du Cerf). Sans bien sûr contester en rien le droit qu'a tout critique de porter un jugement négatif sur un travail, nous pensons que cet article — quant à sa façon de procéder — appelle les mises au point suivantes :

M. Séry écrit : « Pour courageuse qu'elle soit, l'entreprise consistant à faire l'éxégèse d'une œuvre non encore achevée n'est pas absolument nette ». C'est son droit le plus strict que de prendre à son compte le dogme universitaire désuet interdisant tout travail sur un auteur encore vivant (ou dont la stérilité n'est pas acquise). En revanche, que veut dire l'expression « pas absolument nette ? » Ou bien « net » s'oppose ici à « flou, confus, obscur », et comment alors peut-on déclarer tel avant d'en juger sur pièces, un projet qu'on reconnaît par ailleurs « courageux » ? Ou bien « net » s'oppose à « douteux », auquel cas Pascal Kané serait en droit d'estimer mise en doute son honnêteté intellectuelle.

En fait, M. Séry use d'un adjectif qui lui évite de faire les frais d'une analyse et d'une démonstration. Ce n'en est pas pas le seul exemple: que veut dire « en l'espace de quelques pages intéressantes mais confuses » quand *aucun argument* ne vient étayer ce dernier terme ? A-t-on le droit, sans produire la moindre analyse, sans prendre à aucun moment l'auteur au défaut de son texte, sans fournir aucun exemple, d'affirmer, avec une condescendance toute paternelle : « c'est en définitive l'auteur qui paraît un peu adolescent pour la traiter (l'œuvre de Polanski, « une œuvre mûre, ô combien » — ce qui annule du même coup l'assertion de M. Séry quant au caractère « prématuré » du projet de Pascal Kané) ?

La conclusion de cet article enfin est inacceptable : « Quant à l'écriture de cet essai (non transformé) (*sic*), il suffit de dire que l'auteur est rédacteur aux Cahiers du cinéma, et que cela saute aux yeux ». M. Séry ne croit pas si bien dire : cela saute aux yeux, ***mais à la lecture de son article***. Il est évident que par cette formule expéditive M. Séry cherche à mettre, sans autre forme de procès, les ricaneurs de son côté — de la façon la plus démagogique.

En fin de compte : aucun argument, une cascade d'adjectifs, une expédition dédaigneuse, un clin-d'œil facile.

Nous demandons en conséquence la publication de cette lettre dans vos colonnes, un tel exemple de *légèreté professionnelle* et d'inconséquence (des plus étonnants dans un journal visant comme « Le Monde », à l'objectivité et à la rigueur) étant susceptible de porter préjudice au travail de Pascal Kané et de la revue à laquelle il collabore.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de nos sentiments confraternels.

Les Rédacteurs en chef,
Jean-Louis Comolli et Jean Narboni.

ANCIENS NUMEROS

Ancienne série (5 F) : 81 - 96 - 98 - 101 - 105 - 108 - 109 - 110 - 113 - 119 à 122 - 124 - 125 - 127 - 128 - 130 - 132 - 133 - 135 à 137 - 139 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : tous les numéros sont disponibles sauf 163 - 164 - 169 - 171 à 174 - 191 à 197 - 204 - 205.

Numéros spéciaux (10 F) : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 200/201 (Xe Anniversaire des « Cahiers »/Hommage à Henri Langlois) - 207 (Dreyer - Disque souple).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er. Tél. 236-00-37 et 236-92-93.** C.C.P. 7890-76 Paris.

Les anciens numéros sont également en vente à la **Librairie du Minotaure,** 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e. Tél. 033-73-02.

OFFRE SPECIALE

10 % pour toute commande de plus de 5 numéros.
25 % pour toute commande de plus de 15 numéros
50 % pour toute commande de plus de 25 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

ABONNEMENTS

ABONNEMENTS 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 2 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

S. M. EISENSTEIN